Angewandte Aesthetik

in

kunstgeschichtlichen und aesthetischen Essays

von

Gustav Portig.

Zweiter Band.

Hamburg.
Verlag von J. F. Richter.
1887.

Angewandte Aesthetik

in

kunstgeschichtlichen und aesthetischen Essays

von

Gustav Portig.

Zweiter Band.

Hamburg.
Verlag von J. F. Richter.
1887.

Kleinigkeiten in der Kunst.

Die Begriffe „groß" und „klein", soweit sie sich auf Gegenstände im Raum beziehen, gewähren niemals einen absoluten, sondern immer nur einen relativen Maßstab. Je nachdem man diese oder jene Einheit zu Grunde legt, kann dasselbe Ding bald groß, bald klein erscheinen. Im gewöhnlichen Leben sind jene Begriffe für uns unentbehrlich zur Orientirung, denn auch rücksichtlich ihrer Größe müssen wir die Dinge vergleichen, vereinigen oder auseinanderhalten; für die Mathematik und die exakten Wissenschaften aber verschwindet der von jenen hergenommene Maßstab vollständig. Glaubt doch die Atomistik, d. h. die philosophische Prinzipienlehre der heutigen Naturwissenschaft, ausgehen zu sollen von den Atomen als den Urbestandtheilen alles körperlichen Seins, von unendlich kleinen, untheilbaren und unerkennbaren Einheiten; hören doch unter dem Mikroskop und dem Teleskop die Begriffe „klein" und „groß" vollständig auf. Wir sind ebenso wenig imstande, das unermeßlich Kleine wie das unermeßlich Große uns vorzustellen; unsere Augen sind nur innerhalb gewisser Grenzen wahrnehmungsfähig.

Aehnlich verhält es sich auch auf dem Gebiete des geistigen Lebens. Welche Menschenseele ist groß vor den Augen dessen, der Herz und Nieren prüft: diejenige eines gefeierten Feldherrn, Staatsmannes, Redners, Künstlers, Denkers oder

vielleicht diejenige eines Bettlers „von reinem Gemüth“? Ist Derjenige wahrhaft groß, welcher den geheimen Anstoß zu einer weitreichenden Kette von segensreichen Wirkungen giebt, oder Derjenige, welcher nur die letzten Konsequenzen aus der Arbeit Anderer zieht, nur der Gipfelpunkt einer ihm vorangehenden, immer mächtigeren Geistesbewegung ist? War (nach der Ansicht der Tübinger Schule) Paulus größer als Jesus, weil Ersterer anscheinend den von Letzterem nur geahnten oder angedeuteten Gedanken in voller wissenschaftlicher Schärfe aussprach, daß nämlich das Christenthum, die Schranken des Judenthums durchbrechend und aufhebend, als eine neue schöpferische, und zwar als Weltreligion gedacht werden müsse? Ist Wiklef größer als Luther im Denken, weil der Engländer lange vor dem Wittenberger Professor die Grundgedanken der Reformation an ein noch ungenügend vorbereitetes Geschlecht hinausgab? Ist Haydn bedeutender, weil er die Formen der neueren Instrumentalmusik erfand, oder Beethoven, weil er sie bis zur Vollendung durchbildete? Endlich: was ist in Wirklichkeit groß, der Mann oder seine Zeit oder beides zugleich? nur der Name oder auch der Geist? Wiegen unter Umständen nicht ein paar Worte schwerer, als viele sogenannte große Thaten? Es wäre hochinteressant, dieses Netz von Fragen noch weiter zu spinnen; lassen wir aber an diesen Andeutungen uns genügen, um von da aus die Brücke zu schlagen zu ähnlichen Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunst.

Hier muß man sich wohl hüten, den Begriff des Kleinen mit dem des Kleinlichen, Nebensächlichen und Unbedeutenden zu verwechseln. Es ist eine zwar landläufige, aber durchaus irrige Vorstellung, daß das Genie, von jedem Regelzwang entbunden, nicht zu prüfen, zu berechnen, zu feilen brauche; daß es wohl das Wesentliche eines Kunstwerkes erfinden und ausführen müsse, unwesentliche Kleinigkeiten aber den Schülern, den Talenten oder gar den Handwerkern überlassen dürfe. Darauf

ist zu erwidern, daß in dem Organismus eines Kunstwerkes auch das Kleinste zur Größe desselben beiträgt und von dem schaffenden Künstler selbst in Rechnung gezogen werden muß, nicht aber von einer minderwerthigen Persönlichkeit nachträglich hinzugethan werden kann. Hierbei hängt aber auch für das Genie alles davon ab, daß es bewußt oder unbewußt sich in Uebereinstimmung hält mit folgender Forderung.

Es gilt, sehr scharf zu unterscheiden zwischen den ewigen Urgesetzen und zwischen den Regeln (Maximen) des Schönen. Erstere liegen im Wesen des Schönen begründet, ganz ebenso wie die Urgesetze und Urformen des Denkens unserer Vernunft und unserem Verstand von Haus aus mitgegeben sind; sie müssen vom Künstler unbedingt befolgt werden und erleiden nur durch das Wesen jeder einzelnen Kunst gewisse Abänderungen, ähnlich wie derselbe Lichtstrahl in mehrere Farben zerlegt wird. Die Regeln hingegen sind dehnbar; sie werden vom Genie bald als neue erfunden, bald als bekannte in ihrer Lebenskräftigkeit erwiesen, bald umgestaltet je nach dem zu behandelnden Stoff und allen auf ihn einwirkenden Faktoren. Der Laie ist nur allzusehr geneigt, diese hergebrachten, nur eine Zeitlang, nur für bestimmte Verhältnisse geltenden Regeln zu verwechseln mit den unumstößlichen Urgesetzen alles Schönen. Daraus erklären sich viele schiefe Urtheile; der echte Künstler aber weiß, daß er in seinen Werken nichts als klein vernachlässigen darf, vielmehr dem scheinbar Geringsten die größte Sorgfalt widmen muß, ohne freilich dieselbe ahnen zu lassen. Hiermit wollen wir durchaus nicht etwa rechtfertigen die Uebertreibung einer gewissen modernen Malerschule, welche ein in sich geschlossenes Kunstwerk auflöst in lauter gleich sorgfältig ausgeführte Einzelheiten. Vielmehr muß das Große als Großes vor dem Kleinen auch durch entsprechend schärfere Betonung heraustreten; die großen Hauptpartien dürfen nie zerpflückt werden in kleine, nie erdrückt werden durch überwucherndes, technisch brillant aus-

geführtes Beiwerk. Da nur ein auf langjähriger Erfahrung, auf vielem Prüfen beruhender und durchgebildeter Geschmack das Kleine vom Kleinlichen zu unterscheiden vermag, so läßt sich keine Logik oder Grammatik des Kleinen in der Kunst schreiben. Wohl aber möchten wir an ein paar naheliegenden Beispielen zeigen, was in der Kunst scheinbar klein, und doch für das entscheidende Urtheil sehr wichtig sein kann.

Zu den bekanntesten Erzeugnissen unserer deutschen Dichtkunst gehört Göthe's kleine Ballade „Erlkönig“. Hier lautet die beginnende Frage: „Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?“, und die Antwort: „Es ist der Vater mit seinem Kind“. Nun ist es durchaus nicht lächerliche Silbenstecherei, wenn wir behaupten: die Weihe vollendeter Poesie hängt in der zweiten Zeile an einem einzigen Wörtchen. Der Laie hält für viel richtiger die Lesart: „Es ist ein Vater mit seinem Kind“; der feinsinnige Kenner aber der Lyrik, speziell der Ballade weiß ganz bestimmt, daß durch diese Vertauschung des Artikels der Duft des köstlichen Gedichtchens zerstört werden und der Balladenton in den Bänkelsängervortrag umschlagen würde.

Unter den musikalischen Werken giebt es Sätze, deren ganzes Wesen durch eine geringe Veränderung des Zeitmaßes und des Rythmus vollständig unkenntlich gemacht werden kann; die Grenze zwischen dem einzig richtigen und einem verfehlten Tempo ist oft haarscharf. Oft genug giebt es in der Tonsprache Dinge, welche schlechterdings nur durch eine bestimmte Tonart, Rythmik, Stimmlage, Instrumentirung u. s. w. ausgedrückt werden können; die Abänderung eines einzigen Vorzeichens oder des Verhältnisses von nur zwei Tönen kann den Sinn zum Unsinn machen. Geradezu die erschütterndsten, großartigsten Wirkungen werden durch wenige Akkorde und geringe Veränderungen derselben hervorgebracht in der aus ein paar Worten bestehenden Antwort des Orakels in Gluck's „Alceste“ und in der Schlußscene von Mozart's „Don Juan“

(wo die übermäßigen Sekunden mächtig ergreifen). Das dem Orient entstammende Tamtam ist wohl unter den Instrumenten unseres modernen Orchesters das unbedeutendste, und dennoch übt selbst dieses eine ungeheure Wirkung an einer Stelle der neueren Musik, wo es völlig entsprechend und ohne alle Effekthascherei angewendet wird. In der B-moll-Messe von Albert Becker wird in der Scene des Weltgerichts der Sturm aller Elemente entfesselt, bis auf einmal alles schweigt und in athemloser Spannung der Ankunft des Weltrichters entgegenharrt. Da wird das blitzartige Erscheinen desselben durch ein Tamtam-Signal angekündigt, welches an dieser Stelle wahrhaft überwältigend wirkt. Doch wir greifen lieber ein auch für den Laien verständliches Beispiel heraus. In Händel's Oratorium „Der Messias" findet sich die herrliche Sopranarie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt". Dieselbe schließt mit den Worten „ein Erstling Derer, die schlafen". Das Wort „schlafen" muß breit ausgehalten werden durch drei Takte hindurch, um die lange, gleichmäßige Dauer des Todtenschlafes zu symbolisiren. Da hat man nun auf der vorletzten der drei für das Wort „schlafen" gesetzten Noten einen Triller angebracht (z. B. in der Ausgabe des „Messias" von C. F. G. Schwenke, J. A. Böhme in Hamburg), und in der That machte dieser einst von Johanna Wagner bei einer Aufführung musterhaft hingehauchte Triller einen großartigen Effekt. Nur schade, die Originalpartitur weiß nichts von einem Triller, und Händel that gewiß sehr recht daran, ihn wegzulassen. Der Text der genannten Arie besagt nämlich, daß Christus auferstanden sei als der Erste unter Denen, welche im Todesschlaf liegen; nun kann man zwar das Einschlafen durch einen leisen, immer langsamer werdenden Triller musikalisch kennzeichnen, weil ein solcher gewissermaßen das wellenartige Verschwimmen der inneren Vorstellungsbilder symbolisirt, nimmermehr aber den langen, starren Todesschlaf selbst.

Gehen wir über zu der Malerei, um unter den zahlreichen, hier einschlagenden Beispielen nur ein einziges herauszugreifen. Diese Kunst hat keinen Gegenstand so oft behandelt wie das Bild der Madonna in allen nur möglichen Situationen. Seit jener Zeit, wo die Künstler eine vollkommen beherrschte Technik mit Bewußtsein in den Dienst des kirchlichen Dogmas stellen, kann man zwei Klassen von Bildern der Maria mit ihrem Kind unterscheiden: Die eine stellt die Jungfrau, die andere die junge Frau Maria dar. Hinter dieser Kleinigkeit verbirgt sich nicht weniger, als der Gegensatz der katholischen und der protestantischen Auffassung jener Gebenedeiten unter den Weibern. Nach katholischer Lehre hat sie nur einmal und zwar in unverletzter Jungfräulichkeit geboren, nämlich Jesum; nach evangelischer Auslegung (im Anschluß an Marc. 6, 3) hat sie noch eine zahlreiche Kinderschaar gehabt. Dieser feine Unterschied geht so weit, daß selbst im Weltgericht der große Peter von Cornelius, ein gläubiger, aber toleranter Katholik, sich die Maria noch als fürbittende (kaum erblühte) Jungfrau denkt (Ludwigskirche zu München). Natürlich hat oft auch die Plastik diesen Unterschied festgehalten.

Aus der Baukunst mögen folgende Werke uns Anlaß zu einigen Bemerkungen geben. Gründet sich irgend eine Kunst auf die Herrschaft von mathematisch meßbaren Verhältnissen, so ist sie es; wenn nun auch im Ornament eine größere Freiheit der Bewegung herrschen darf, so scheinen wenigstens die Grundlinien des Aufbaues dem starren Gesetz unterworfen sein zu müssen. Und doch ist es nicht so: auch hier wird der starre Zwang gemildert. Dies zeigt sich am vollendetsten Bauwerk der alten Griechen, am Parthenon. Die Breite dieses Tempels oder genauer seines Unterbaues betrug 101 Fuß. Man sollte nun meinen, daß dieser Unterbau eine durchaus wagerechte Linie gebildet hätte; die genauesten Messungen aber haben eine ganz geringe Abweichung ergeben. Jene Linie von

101 Fuß Ausdehnung schwillt nach der Mitte zu um die Höhe von genau 1/4 Fuß an; ebenso liegt das Gebälk auf den Säulen nicht schlechthin horizontal, sondern erhebt sich nach der Mitte zu in einer leisen, dem bloßen Auge gar nicht erkennbaren Krümmung. Nun denn, was hängt an diesen „Kleinigkeiten"? Fände diese Anschwellung nicht statt, so würde es dem Auge des Betrachters vorkommen, als wolle der Tempel nach der Mitte zu in sich zusammenbrechen; die Anschwellung aber erweckt das Gefühl, als sträube sich die Unterlage nicht gegen die ihr zugemuthete Last, sondern hebe sich derselben freiwillig entgegen. Hiermit verwandt ist folgende Beobachtung. Sowohl am Freiburger Münster als an der Nikolaikirche zu Hamburg sind die Rippen des pyramidalen Thurmhelmes (obersten Aufsatzes) nach außen leise gewölbt. An der Pyramide des letzteren beträgt diese Anschwellung nach der Mitte der Rippen hin neun Zoll auf eine Höhe von 181 Fuß 6 Zoll. Wozu diese „Kleinigkeit"? Fände sie nicht statt, so würden die Rippen, von unten gesehen, scheinbar in sich einschlagen, wie Eisen sich nach innen biegen, anstatt kühn und frei bis zur Kreuzblume emporzustreben. Fehlte jene Anschwellung, so sähe der Thurmhelm wie aufgestülpt aus; er soll aber organisch aus dem Thurme selbst hervorwachsen.

Wir betreten weiter das Gebiet der Plastik. Eine Frage, welche anscheinend gar keiner Erörterung bedarf, ist auf dem Gebiete der Plastik auch die: Soll man die Form der Bildsäule oder der Büste für das Denkmal eines bedeutenden Mannes wählen? Die Büsten sind ja aus den altgriechischen Hermen hervorgegangen, deren obersten Abschnitt sie bildeten. Ein Fingerzeig ist uns gegeben durch den Umstand, daß die Büsten in der römischen Kaiserzeit ihre größte Verbreitung fanden; damals waren sie in öffentlichen und privaten Bibliotheken zahlreich aufgestellt, während für öffentliche Denkmäler Standbilder verwendet wurden. Die Renaissance leistete wieder

Ausgezeichnetes in Büsten; unser Meister Rauch hat an die hundert treffliche Büsten gearbeitet, und viele moderne Künstler, deren Begabung für andere Gebiete der Plastik nicht besonders hervorragend ist, sind doch sehr geschickt in Portraitbüsten. Es giebt auch in der Neuzeit noch einen Fall, in welchem die Büstenform angezeigt ist; dann nämlich, wenn eine Nation ein ganzes Pantheon ihrer großen Männer in einem Raume beisammen haben will, wie z. B. die Deutschen in ihrer Walhalla bei Regensburg, oder die Italiener auf ihrem Monte Pincio in Rom. Sind in solcher Weise eine größere Anzahl von Büsten vereinigt, so dürfen die Büsten (oder Hermen) so aufgestellt werden, daß nicht jede einzelne einen architektonischen Hintergrund (Nische oder Tempel) für sich besitzt. Wohl aber ist es angezeigt, eine Büste in Ueberlebensgröße auf einem größeren Sockel aufzustellen und diesen mit bezüglichen Reliefs zu zieren, wenn das Denkmal auf einen großen freien Platz mit monumentalen Gebäuden zu stehen kommen soll. Abgesehen davon, daß eine Büste in diesem Falle einen größeren, mit allegorischen Figuren und Reliefs versehenen Sockel krönen müßte, wäre es leider auch nöthig, sie in solchem Maßstabe auszuführen, daß deren blicklose Augen oder auch die Augensterne etwas Gespenstisches bekommen, überhaupt die Schärfe des individuellen Ausdrucks leiden würde. Bei solchen Büsten, welche aus großer Entfernung oder auf einer Anhöhe befindlich betrachtet werden sollen, wäre solche Kolossalität an sich wohl erlaubt; doch wäre ein architektonischer Hintergrund dringend wünschenswerth, um die Kehrseite der Büste zu verdecken. Wenn Max Schasler neuerdings vorgeschlagen hat („Unsere Zeit", 1883, 6. Heft), für die Männer der Praxis (Fürsten, Kriegshelden, Staatsmänner, Kanzelredner) Statuen, aber für die Träger einer idealen Beschäftigung (Gelehrte und Künstler) die Büstenform anzuwenden, so ist schon diese Eintheilung eine bedenkliche; aber auch davon abgesehen, verfällt Schasler in

jenes Schablonisiren, welches gewisse Aesthetiker mit Recht in Verruf gebracht hat. Wenn er sich ferner darauf beruft, daß die Büste das Kostüm ganz ausschließe oder nur in schwachen Umrissen andeute, ohne allen Bezug auf Modeformen, so widerspricht ihm die Erfahrung. Wohl besitzen wir sogenannte ideale Büsten im Schasler'schen Sinne genug, aber heutzutage gewiß ebenso viele, an denen die volle moderne Gewandung beibehalten ist, weil sie auf Portraitähnlichkeit berechnet sind. Der Apollokopf des jugendlichen Goethe in der Büstenform, welche ihm einst Alexander Trippel gegeben hat, fordert gebieterisch die ideale Gewandung, während diese an einem Hoffmann von Fallersleben als reine Ironie erscheinen würde. Ja, noch mehr! Selbst die Wahl des Materials — ob Marmor oder Bronze — kann bei einer Büste von großer Tragweite sein. Dafür ist die Marmorbüste des großen Philosophen Kant von Friedrich Hagemann (Kunsthalle in Hamburg) ein schlagender Beweis. Abgesehen davon, daß dieser Kopf in Ueberlebensgröße genommen werden mußte, war hier die Bronze unbedingt nöthig, um das Unschöne dieses Kopfes zu mildern. Wenn man vor dieser Büste empfinden soll, daß sie den originalsten Denker der Deutschen darstellt, so wendet man sich bedauernd ab. Endlich noch eine Kleinigkeit. An dem ehernen Standbilde des großen Architekten Schinkel vor der Bauakademie in Berlin huldigt Fr. Drake dem äußersten Realismus, wenn er diesem Kopfe die aufrecht stehenden Vatermörder läßt. Gleichwohl müssen wir gestehen, daß dieselbe Mode an der Büste eines weniger bedeutenden Mannes fast gar nicht störend wirkt. So zeigt sich recht deutlich, wie die Kunstregeln für jeden Fall besonders erwogen werden müssen.

Man hat viel darüber gestritten, ob die großen Männer der Neuzeit in der nationalen Tracht ihrer Zeit oder in der Gewandung der Antike plastisch dargestellt werden sollten. Es ist nun kein Zweifel, daß die letztere mit ihrem Faltenwurf viel

dankbarer ist und zugleich mehr zur künstlerischen Idealisirung einer hervorragenden Persönlichkeit beiträgt, als die oftmals nüchterne und steife moderne Tracht. Dennoch ist es richtiger, wenn irgend thunlich, das Zeitkostüm beizubehalten und dasselbe in feinfühligster Weise zu veredeln. So hat nicht blos Rietschel die bekannte Gruppe in Weimar „Schiller und Goethe", sondern auch sein Lehrer Rauch beide Dichterfürsten modellirt, ersterer im Zeitkostüm, letzterer in antiker Gewandung. Man mag nun dem Entwurfe Rauch's noch so viel Gerechtigkeit widerfahren lassen: die Nation giebt doch der Schöpfung Rietschel's den Vorzug, weil sie ihre beiden größten Dichter nicht als griechische Philosophen, sondern als deutsche Männer vor sich sehen will. Die Frage ist nur, wie weit ein Künstler im Realismus gehen dürfe bei der Darstellung des durch und durch idealen Schiller. Die Antwort hierauf hat Lippelt in seinem Hamburger Schillerdenkmal gegeben. Er hat es gewagt, nicht blos die historische Tracht, sondern auch die Länge und Hagerkeit Schiller's beizubehalten. Das Wagniß gelang aber nur darum, weil er — einige Kleinigkeiten beobachtete. Der Ausdruck des Kopfes, verbunden mit der Haltung des rechten Armes, charakterisirt ganz meisterhaft denjenigen Dichter, in welchem sich Philosophie und Poesie durchdrangen, wie in keinem anderen; auch war es ein feiner Zug, dem Dichter über den linken Arm den meist zum Idealisiren verwendeten Mantel als eine Art Gegengewicht zu der sonst realistischen Tracht zu geben. Die Hauptsache aber bleibt — und daran denkt der Laie nicht im Entferntesten — daß der Sockel der Statue (d. h. die Einheit von Stufenunterbau und abgeschrägtem Würfel) rücksichtlich seiner Höhe in richtigem Verhältniß steht zu der Höhe der Schillerstatue. Mit anderen Worten: beim Aufbau eines solchen Denkmals muß das Gesetz des Goldenen Schnittes beobachtet werden. Rauch's berühmtes Monument Friedrich's des Großen in Berlin leidet darunter,

daß jenes Gesetz nicht voll zu seinem Recht kommt. Am Hamburger Schillerdenkmal bleibt freilich zu wünschen, daß durch entsprechend größere Breite des Sockels die Höhenrichtung des ganzen Werkes etwas gemildert wäre; auch erscheint es uns als richtiger, gerade an dieser Stelle, d. h. an einer ziemlich kleinen und von drei Seiten umgrenzten Parkanlage, die Form der Büste und nicht diejenige eines Standbildes für ein Denkmal zu wählen.

Auffallend mangelhaft in Bezug auf den Sockel ist das Kriegerdenkmal von Schilling auf der Esplanade in Hamburg. Hier könnte man geradezu ängstlich werden, daß die schwere unaufgelöste Masse eines schönen Tages von dem kleinen Würfel, auf dem sie ruht, herabrutschen oder ihn auseinanderpressen möchte.

Etwas schwerer gestaltet sich das Urtheil über das Lessing-Denkmal in Hamburg. Der literarische Streit darüber, ob Lessing stehend oder sitzend dargestellt werden sollte, ist seinerzeit über Hamburg hinausgedrungen; die Figur auf dem Gänsemarkt zeigt, wie er entschieden worden ist. Zunächst begreifen wir vollständig, warum eine Anzahl von Kunstfreunden sich gerade einen Mann wie Lessing gar nicht anders als stehend denken konnte. Wenn nun aber auch in der Mehrzahl der Fälle die einzelne Person eines öffentlichen Monumentes als freistehend darzustellen sein wird, so wäre es doch falsch, daraus eine allgemeingültige Regel herleiten zu wollen. Daß Lessing in aufrechter Haltung meisterhaft gebildet werden kann, beweist das Rietschel'sche Standbild desselben in Braunschweig zur Genüge; daß er aber stets so dargestellt werden müsse, weil einmal ein Koryphäe der Bildhauerkunst ihn in dieser Stellung als mustergültig modellirt hat, wäre ein irriger Schluß. Man hatte nur die Wahl, entweder den Rietschel'schen Lessing einfach zu wiederholen, oder den Künstlern volle Freiheit zu lassen, daß sie sich in einer vollständigen Neuschöpfung versuchten. Waren nun nach ausgeschriebener Konkurrenz die Entwürfe eingegangen, so durften die Preisrichter nicht mit vorgefaßten ästhetischen Regeln an ihre

Aufgabe herantreten, sondern nur mit der Absicht, der Idee eines jeden Künstlers möglichst gerecht zu werden. Es war also unstatthaft, von vornherein die Maxime aufzustellen: ein solcher Geistesheld wie Lessing darf nur stehend gebildet werden.

Wir erinnern an einen Fall, in welchem das Sitzen der Figur von vornherein unbedingt ausgeschlossen zu sein scheint: das wäre ein Lutherdenkmal. Und dennoch gäbe es auch hier eine berechtigte Ausnahme von der Regel. Würde in Eisenach ein solches errichtet, so wäre gar sehr die Frage, ob nicht gerade dort am Fuße der Wartburg Luther als sitzend beim Werke der Bibelübersetzung darzustellen wäre, der wichtigsten That seines dortigen Aufenthaltes. Aehnliche Erwägungen dürften auch für ein Lutherdenkmal in Coburg stattfinden. Unbegreiflich ist es, wie Schilling in dem 1883 zu Leipzig enthüllten Lutherdenkmal die Charaktere von Luther und Melanchthon geradezu verwechseln konnte. Luther sitzt in sinnender Haltung da, während der sich ihm zuneigende Melanchthon mit der Rechten sich auf die Lehne des Sessels stützt; der linke Arm mit dem Buch in der Hand ist halb erhoben und verleiht dadurch der ganzen Gestalt eine lebhaftere Bewegung. Wenn diese Unterhaltung etwa eine Unterredung über eine Bibelstelle bedeuten soll, so muß man sagen: für ein bloßes Genrebild ist denn doch ein Denkmal von eminent historischen Personen zu gut. Wenn nun aber die Möglichkeit eines sitzenden Lessing nicht auszuschließen war, so würden die Vertheidiger desselben doch eine ziemlich mißliche Hülfe finden in der Berufung auf andere sitzende Statuen, welche die Kunstgeschichte nennt. Geradezu lächerlich wäre es, die sitzenden indischen und ägyptischen Bildsäulen herbeizuziehen, weil diese fast nur in Verbindung mit der Architektur vorkommen oder durch ihre Kolossalität die sitzende Haltung geradezu forderten. Ebenso absurd wäre es, sich auf den Olympischen Zeus des Phidias beziehen zu wollen. Hätte diese riesige Figur gestanden, so hätte sie die herantreten-

den Sterblichen nicht durch ihre Erhabenheit zur Anbetung überwältigt, sondern durch ihre ungeheuere Wucht erdrückt. Außerdem wird die Ruhe des über allen Kampf und Wechsel erhabenen Gottes durch das Thronen ungleich besser ausgedrückt als durch das Stehen. Endlich können auch nicht aus der altchristlichen Zeit herangezogen werden die sogenannte Petrusstatue (aus Erz) in der Peterskirche und die Marmorstatue desselben Apostels in den vatikanischen Grotten zu Rom (5. Jahrh.?), sowie die Statue des Hippolytus (3. Jahr.?) im Lateranmuseum daselbst.* Bei diesen Gestalten war das Sitzen auf dem Stuhl oder Thron durch ihr bischöfliches Amt geradezu gefordert, weil eben die Bischöfe in der alten Kirche auf erhöhter Kathedra im Gottesdienst der Gemeinde gegenüber saßen. Uebrigens würde eine Berufung auf alle die genannten Figuren auch darum nicht passen, weil bei ihnen allen die Rückansicht ungleich mehr durch den Hintergrund verdeckt war, als dies bei Schaper's Lessing der Fall sein konnte. Bestechender erscheint auf den ersten Anblick das Beispiel des Michelangelo, welcher seinen berühmten Moses sitzend dargestellt hat, doch so, daß der Gesetzgeber im nächsten Moment aufstehen kann, um in gewaltigem Zorn die Tafeln der Gebote zu zerschmettern. Nur schade, die nähere Prüfung zerstört wiederum die Beweiskraft dieser Statue. Der jetzige Moses sitzt ziemlich tief in einer Nische, bietet also keine freie Rückenansicht wie der Schaper'sche Lessing; die Hauptsache aber ist, daß Michelangelo ursprünglich seinen Moses gar nicht in einer Nische hat sitzen lassen wollen, sondern oben auf einem Aufbau des Grabmals Julius II. in St. Peter. Die sitzenden Statuen des Lorenzo und des Giuliano de' Medici auf den beiden Grabmonumenten in St. Lorenzo zu Florenz nützen schon darum sehr wenig, weil Michelangelo sie eingestandenermaßen

---

* Die Frage nach der Echtheit dieser Statuen kümmert uns hier nicht, denn auch römische Rhetoren wurden sitzend gebildet.

nicht portraitähnlich gebildet hat; außerdem sitzen sie in Nischen, sie sowohl wie die ihnen beigegebenen allegorischen Figuren passen in die Sphäre der Grabesstimmung hinein, und das alles bietet doch keinen Vergleichungspunkt mit dem Lessing unseres Schaper.

Endlich auch sitzen die beiden ausgezeichneten Marmorfiguren des David und Jeremias in der Casa Santa zu Loreto, der himmlischen Eingebung lauschend oder in tiefstem Nachdenken versunken, in Nischen. Noch viel mißlicher ist die Berufung auf sitzende Statuen aus der Neuzeit. Bei dem Denkmal Friedrich August des Gerechten im Zwingergarten zu Dresden war Rietschel allzusehr durch fremde Einflüsse eingeengt, die Bildsäule Samuel Hahnemann's in den Wallanlagen zu Leipzig hat durch ihren eigenthümlichen Sitzapparat gerechte Veranlassung zu allerhand Sticheleien gegeben. Die Statuen von Alexander und Wilhelm von Humboldt vor dem Universitätsgebäude in Berlin (von R. Begas und Otto) stellen die beiden Brüder als Gelehrte, in sinnende Betrachtung versunken, dar, was für diese Charaktere an dieser Stelle vollkommen statthaft war. Uebrigens kommen sitzende Bildsäulen in der Neuzeit häufiger vor, als man gewöhnlich denkt; wir erinnern an: das Denkmal Beethoven's von Kaspar Zumbusch in Wien, Justus von Liebig von Michael Wagmüller in München, Thorwaldsen von Christian Karl Peters in Kopenhagen, Chateaubriand von Aimée Millet in St. Malo, die Königin Viktoria (über dem Giebel der Royal Institution) in London und Walter Scott in Edinburg, beide von Sir John Steell. Sogar die Statue des Heilandes hat Santo Varni auf einem Grabmal der Familie Cattanei in Genua sitzend angebracht, ebenso hat Luigi Ferrari die Melancholie als sitzende Figur gebildet.

Wenn nun also eine Vergleichung des Schaper'schen Lessing mit anderen sitzenden Statuen nur eine geringe Ausbeute liefert: was bleibt dann übrig, um dennoch den Entwurf unseres Meisters zu rechtfertigen? Nichts weiter als der überzeugende Thatbeweis, welchen das Genie Schaper's erbracht hat. Es ist

viel schwerer, den höchsten ästhetischen Anforderungen zu genügen bei einer sitzenden Statue als bei einer stehenden; Schaper aber hat den überaus schwer zu treffenden Einheitspunkt von Bewegung und Ruhe in seiner Figur wirklich meisterhaft verkörpert. Sein Lessing verharrt nicht in einem ruhenden Sitzen, sondern befindet sich nur in einem vorübergehenden Sichniederlassen; die ganze Gestalt ist verkörperte geistige Energie. Die Art, wie Lessing den Mantel über den Sessel geworfen, verhindert nicht blos, daß eine hinter dem Denkmal stehende Person zwischen dem Untertheil des Sessels hindurch die Beine Lessing's erblickt, sie verdeckt auch halb die plastisch stets gefährliche Rückansicht der modernen Tracht und läßt ahnen, daß Lessing nur momentan sich gesetzt hat, um einen Gedanken in seinem Buche festzuhalten. Mit dem rechten Fuße ist Lessing zum Aufstehen bereit, mit dem linken steht er fest. Er sitzt da wie ein Mann, welcher den Kampf mit der ganzen Welt aufnimmt, doch ohne sie herauszufordern oder abzustoßen. Der ganze Mensch athmet den höchsten willenskräftigen Verstand; das Auge bezeugt das die Wahrheit suchende, in das Objekt sich förmlich einbohrende Denken. Wenn aber dieses Gebild nicht stimmte zu dem innersten Wesen Lessing's überhaupt, wie zu dem Lessing der Hamburgischen Periode insbesondere, so müßte es dennoch zerplatzen wie eine farbenprächtige Schaumblase. Besteht nun Lessing's Eigenthümlichkeit darin, daß er weder (wahrhaft sitzend) ausruhen wollte auf einer anererbten Wahrheit, noch auch (unbeugsam stehend) beharren im Vollbesitz selbsterrungener Wahrheit, sondern in einem Suchen nach Wahrheit: so ist *diese* Haltung die genialste Verkörperung seines Charakters. Zum mindesten aber steht fest, daß dieses rastlose Vorwärtsdringen nach der Sonnenhöhe der Wahrheit Lessing's Hamburger Periode charakterisirt, und *insofern* ist der Schaper'sche Entwurf für uns allerdings eine plastische That ersten Ranges.

Rafael's Disputa und Dürer's Allerheiligenbild.

Zur Verherrlichung der Kunst, zum Preis ihrer beseligenden Macht haben begeisterte Jünger derselben nicht selten gerühmt, daß die im Allerheiligsten dieser Himmelstochter opfernden Hohenpriester zugleich Propheten seien, welche die dort erschauten Geheimnisse einer höheren Welt ausgestalten zu vollendeten Symbolen, durch diese zu uns redend in der Ursprache der Menschheit, in den süßen Lauten des verlorenen Paradieses. Nicht blos die Wissenschaft, auch die Kunst philosophire und offenbare in ihrer Art; auch die Kunst trage bei zur Lösung des großen Welträthsels durch die reifsten Schöpfungen ihrer erlesensten Meister, wenn auch diese Schöpfungen nur Gesichte einer gottestrunkenen Weissagung seien. In der That ergiebt ein möglichst tiefes Sichversenken in solche Werke, ein Belauschen ihrer Seele, ein Zergliedern ihres Adern- und Nervengeflechtes, daß sie nicht ersonnen, sondern erzeugt sein müssen über die Köpfe der Denker hinweg; sie beweisen nicht für die Vernunft den Grundgehalt einer Weltanschauung, aber sie erweisen ihn als immer wieder siegreich an den dafür empfänglichen Herzen, indem sie die bleibende, den ganzen Menschen befruchtende Wahrheit krystallisiren zu einem Organismus, welcher in ewig reinem Himmelslichte strahlt. Der Künstler hat das aus dem geheimnißvollen Schacht des Unbewußten heraufsteigende, immer mehr sich verleiblichende Phantasiegebild so lange festgehalten,

bis es Fleisch und Blut angenommen im Kunstwerke selbst; dennoch brach durch die stoffliche Hülle in siegreicher Klarheit ein Gruß und Unterpfand aus jener Wunderwelt hindurch, die den anderen Sterblichen nur am Horizont ihres Innern heraufdämmert, so daß sie nur träumend von ihr lallen und sehnsüchtig nach ihr stammeln können. Eine wahrhaft klassische Vermählung des edelsten Gehaltes und der reinsten Form ergießt in das nach urbildlicher Schönheit verlangende Gemüth einen reicheren Strom des Lebens, als die durchdachtesten Schlußfolgerungen eines einsamen Weltweisen; eine Kathedrale von Dogmen oder Philosophemen erfüllt uns wohl mit ehrfurchtsvollem Staunen, aber liebewarm erklingt uns nur der Engelgesang der Kunst, auch wenn ihr süßes Geheimniß noch schlummert in einer Krippe von Bethlehem.

Wohl sind auch wir gesonnen, diesem göttlichen Siegel unter dem Freibriefe der Kunst Heroldsdienste zu thun; aber diese Gabe der Entschleierung, diese höchste aller künstlerischen Wirkungen erscheint uns beschränkt auf einen engen, geweihten Bezirk. Wir erkennen solche vollendete Offenbarungen der ergreifendsten Ideenverbindungen nur in jenen Genien, über welchen bei ihrer Geburt und bei der Geburt ihrer erhabensten Werke die Stimme von oben ertönte: Es werde Licht! Sie gehören uns nicht zu der Menge der Berufenen, sondern zu der kleinen Schaar von Auserwählten, deren Auge in der Nacht dieser Welt den unverrückbaren Polarstern der Schönheit nie verliert; sie erklimmen nicht die Alpenhöhen der bloßen Genialität oder des größten Talentes, sondern sie steigen auf der Jakobsleiter ihrer schöpferischen Phantasie bis hinein in den Himmel selbst als in ihre und ihrer Ideen eigentliche Heimath. Von dort herunter holen sie jenes Feuer, welches ihre Werke durchglüht und auch in uns eine unaussprechliche Lebenswärme erzeugt, also daß wir bekennen müssen: Unsagbar, unerfindbar und doch wahrhaftig steht dieses Gebild vor uns da; nur einmal vor-

handen gehört es doch Allen für immer. Wohl können die Ersteren von weitreichendem kunst- und kulturgeschichtlichen Einfluß sein; aber künstlerische Mittler einer befruchtenden Weltanschauung, Lebensherde der Menschheit, Inkarnationen des Volksgeistes werden sie niemals. Nur den führenden Genien ist es verliehen, die an die einzelnen Hauptkreise der Gesellschaft vertheilten Ideale in sich zusammenzufassen, wie das reine Licht die verschiedenen Farben des Spektrums, wie das Meer die Ströme des Landes. Weil sie eben diese Ideale nicht lehren als Formeln, sondern darlegen in reinen Formen, so werden ihre Werke zu dem Manna, welches so manchmal die ermüdeten Pilger auf ihrer Wüstenwanderung wieder stärkt. In nebensächlichen Zügen lassen sie mehr oder weniger den Zusammenhang mit ihrer Zeit erkennen: der Hauptgehalt aber ihrer Werke spiegelt jenes allgemein und ewig Menschliche, welches über den Wechsel der Zeiten und Schulen hinausliegt. Wohl werden solche Schöpfungen zu Brennpunkten, in denen sich alle Lichtstrahlen der Vergangenheit und Gegenwart sammeln; aber dorthin kann sie doch nicht blos Begabung und Fleiß des Künstlers geleitet haben. Ueber alle diese erklärbaren Einwirkungen hinaus muß noch eine Inspiration von oben stattgefunden haben, welche Lippen und Hände des Künstlers entsühnte wie einst diejenigen des Propheten Jesaias. Nur diese kann den Genius über sich selbst hinausheben, daß er fähig wird, seine Werke zu Erscheinungen eben jenes Ewig-Menschlichen, zu Weissagungen eines höheren Zustandes zu machen. Daß sie in diesem Sinne Künstler von Gottes Gnaden seien, haben gerade die Besten unter ihnen am demüthigsten anerkannt. Mag immerhin die neuere kunstgeschichtliche Forschung allen Stufen nachgespürt haben, auf welchen ein Genius überhaupt wie besonders in seinen Meisterwerken zur Höhe der Vollendung emporstieg: damit ist doch noch nicht die Thatsache erklärt, daß nur in einer verhältnißmäßig kleinen Zahl von künstlerischen

Schöpfungen die Menschheit einen Schatz besitzt, in dessen Licht sie sich immer wieder jung badet, nicht aber berauscht, wie durch den Glanz eines Nibelungenhortes. Mag sein, daß wir dieses gelobte Land der Kunst vielleicht nur einmal nach langem Umherirren, nur vom Berge des Abschiedes erschauen wie Moses: so anders wir es recht genießen, wird es uns doch zur Prophetie auf das wahrhaft gelobte Land. Auf jenen Höhen des Schauens erstirbt der Mensch in seligem Heimweh, aber aus Weltvergessenheit taucht ihm empor ein goldener Auferstehungsmorgen.

Solche und ähnliche Gedanken sind es, von denen auch mehrere Werke Rafael's Zeugniß ablegen. Ist doch seine Sixtina die malerische Verkörperung jenes ewig Weiblichen, welches uns hinanzieht, ein großartiges Glaubensbekenntniß in Farben, ein Hymnus auf die heilige Schönheit! Da, wo die Formel der Dogmatik in ihrer Unzulänglichkeit verstummen muß, bringt sie noch jenes Geheimniß zu überwältigender Anschauung, daß Mutter und Jungfrau, Menschenkind und Gottessohn in einer Person vereinigt sein sollen. Wie Osterglockenklang erlösend dem Ohr und Herzen des Faust ertönt, so wirkt sie ähnlich auf Auge und Sinn des Zweiflers; denn er muß sich fragen, was denn größer gewesen sei: die Phantasie des Künstlers, oder der Quell, woraus diese schöpfte. Nur sich selbst gleich symbolisirt die Sixtinische Madonna die erhabenste aller Bewegungen von oben nach unten: als Gefäß und Trägerin des göttlichen Heils schwebt sie hernieder zur Erde. Ihr entspricht als Gegenbild der Schwanengesang des Meisters: jene Verklärung auf dem Berge, da Christus in heißem Liebesverlangen, entgegen dem ihn rufenden Vater, nach oben schwebt.

Sowie nun dort auf beiden Todesahnungen des Rafael es einzelne Personen sind, welche vom Himmel zur Erde sich senken, von der Erde zum Himmel sich heben: so finden auf der Disputa und auf der Schule von Athen gleichfalls zwei

Bewegungen statt: von oben nach unten und von unten nach oben; hier aber werden sie vollzogen durch die geistigen Repräsentanten des himmlischen und des irdischen Lebens. In der Schule von Athen feiert die Menschheit die ihr mögliche Apotheose; sie strebt empor zum Licht der Wahrheit und erreicht auch die ihr mögliche Erkenntniß. In der Disputa aber zerreißt die ewige Liebe selbst den Himmel und giebt Antwort auf jene letzten Fragen, mit welchen die Wissenschaft auf der Schule von Athen geschlossen hatte. So repräsentiren diese vier Bilder in ihrem Verein eine künstlerische Offenbarung, welcher die Menschheit auf dem Gebiete der Malerei nichts Aehnliches an die Seite zu setzen hat.

Wie wir nun in den folgenden Blättern die „Schule von Athen" in ihrem geschichtlichen wie in ihrem inneren geistigen Zusammenhange zu würdigen versucht haben, so möchten wir zunächst den Gedankenzusammenhang entrollen, dessen malerischer Niederschlag in dem Gegenstück dieses Gemäldes in der „Disputa" sichtbar-unsichtbar beschlossen ist. Gilt uns doch die Disputa nicht etwa nur — wie man so oft angenommen — als die großartigste Verherrlichung der Kirche oder gar der Theologie, sondern vielmehr des Reiches Gottes in seiner Himmel und Erde umfassenden Bedeutung; erscheint sie uns doch als der mit dem Lebensblute des Genius geschriebene Kommentar zu jenem Herrenworte, dessen falsche Deutung mit Riesenlettern herableuchtet von der Kuppel der Peterskirche in Rom: „Du bist Petrus, und auf diesen Felsen will ich bauen meine Gemeinde." Nicht auf die Person des Apostelfürsten, sondern auf das von ihm abgelegte Bekenntniß ist die Kirche gegründet: auf jenen Glauben, dessen Grundzüge zu allen Zeiten ebenso evangelisch wie katholisch sind. Die Disputa spiegelt ein Christenthum, welches wurzelt im Gottesbegriff und sich aufbaut als Thatbeweis der welterlösenden Liebe; eben darum aber bezeugt es auch dort den Siegesgang

dessen, welcher einst das erhabenste und trostreichste aller Abschiedsworte sprach: „Mir ist gegeben alle Gewalt im Himmel und auf Erden!"

Nun und nimmermehr kann der bei der Schöpfung der Disputa noch junge und von den Schriften der Reformatoren unberührte Rafael diese wahrhaft urbildliche Vereinigung von sichtbarer und unsichtbarer Kirche ergrübelt oder den Weisungen der Theologen verdankt haben; er mußte dies Bild erschauen als ein himmlisches Gesicht kraft seiner künstlerischen Begeisterung. So wenig wie sich der lebendige Glaube einem Menschen andemonstriren läßt, so wenig konnte der Ideengehalt dieses Gemäldes einem Maler lehrhaft beigebracht werden. Rafael's christliches Gemeingefühl wuchs in den Stunden des Schaffens zu dem Vermögen eines Sehers, und die Eingeistung von oben weihte ihn zu einem Hohenpriester seiner Kunst. Wenn heute noch beschränkte Strenggläubigkeit in beiden Kirchen dem Rafael den Vorwurf des heidnischen Humanismus machen zu dürfen meint, so läßt sich diese fast komische Verkennung des Sachverhaltes auf einen Wahrheitskern von förmlich tragischer Gewalt zurückführen. Da dort im Vatikan zu Rom die Steine nicht mehr empfingen die Sprache des unverfälschten Evangeliums, so redeten sie dieselbe unter der Meisterhand eines Rafael! Während der Träger der dreifachen Krone wucherte mit der „Fabel von Christo" bis zum Bankerott der Kirche, so tauchte Rafael hinab in die Tiefen des reinen Christenthums und holte aus dessen Lebensgrund jene Perle herauf, welche er einsetzte in die Krone seines himmlischen Herrn. Auf seinem Gemälde ließ er allen Glanz des „heiligen Stuhles" verbleichen vor dem Lichtozean des Reiches Gottes; von der einfachen Symbolik des irdischen Kultus wies er hinauf zu dem alleinigen Quell alles Heils, und das Mysterium von der sündenvergebenden Gnade enthüllte er als die Geschichte, welche die ewige Liebe mit uns und für uns erlebt hat, erlebt und erleben wird im Himmel und auf Erden.

Vom rein kirchlichen Standpunkte aus ist oft beklagt worden, daß die Päpste der Hochrenaissance auf Kosten ihres Erzhirtenamtes die Rolle von Mäcenen der Kunst und Wissenschaft gespielt hätten. Dieser Gesichtspunkt mag seine Berechtigung haben; nur darf man hierbei nicht vergessen, daß jenes Vorwiegen der schöngeistigen Richtung für die Kunst eine geradezu welthistorische Blüthe ermöglichte, insofern jene nicht blos äußere Förderung, sondern auch eine Freiheit der Geistesbewegung empfing, wie niemals wieder in Rom. Wohl sind die damaligen Statthalter Christi mehr weltlich als geistlich gesinnt gewesen; gleichwohl ist durch Rafael's Ausschmückung der Stanza della Segnatura das Papstthum so idealisirt worden, daß, wenn sich überhaupt für dasselbe schwärmen ließe, man es dort wohl lernen könnte. Indem der Geist des Humanismus sich von der Kirche frei machte, blieb er doch unbewußt dem reinen Christenthum dienstbar und gestattete dem Urbinaten jene Kompositionen des Gnadenzimmers, deren Ideenverbindung wir in der Einleitung zur „Schule von Athen" dargelegt haben.

Schon die Gegenüberstellung der Disputa und der Schule von Athen an den Hauptwänden des Gemachs verkündet die Gleichberechtigung sowie die Ergänzungsbedürftigkeit beider Gedankenkreise. Für Rafael müssen sich Glauben und Wissen, Offenbarung und freie Forschung, Theologie und Philosophie durchdringen; die Philosophie ist ihm nicht mehr, wie sie es jahrhundertelang gewesen, die Magd der Theologie, sondern deren ebenbürtige Schwester: beide wurzeln im Wesen des menschlichen Geistes und beide arbeiten mit den Mitteln der inneren und äußeren Erfahrungswelt. Diese Anschauung aber setzt eine Geistestiefe und zugleich eine Geistesfreiheit voraus, zu welcher selbst heute noch nur die Minderzahl der Gebildeten vordringt. Wenn aber Rafael bereits sich zu derselben aufschwang und sie sogar öffentlich in einem Heiligthum des Vatikan zu verewigen wagte: war dies nicht einerseits eine reformatorische

That in Farben, andererseits eine segensreiche Folge des edleren Humanismus?

Hiermit steht durchaus nicht in Widerspruch, daß Rafael den Schauplatz der irdischen Handlung nach Rom verlegt. Links im Hintergrunde erblickt man die im Abbruch begriffene alte Peterskirche, während rechts im Vordergrunde bereits die gewaltigen Unterbauten jener neuen Kathedrale der Christenheit emporragen, welche das steinerne Sinnbild der weltgebietenden Roma werden sollte. Diese Symbolik ist keineswegs eine an die Adresse des Papstthums gerichtete Schmeichelei. Ist doch Rom bald nach der Gründung der Kirche zum geistigen Mittelpunkt der bekehrten Völker geworden und bis zur Reformation geblieben; flossen doch dort alle Quellen der Geschichte am reichlichsten, und stand doch dort gewissermaßen die Gemeinde auf klassisch-idealem Boden wie sonst nirgends. Sollte aber überhaupt die Scene der unteren Hälfte auf die Erde verlegt werden, so konnte sie nur dort spielen, wo der Herzschlag der sichtbaren Kirche zu empfinden war. Wenn man einwirft, daß das wirkliche Rom oft mehr ein Schlag in das Gesicht Christi als der Quellpunkt seines Lebensblutes gewesen sei, so muß man sich auch zur Beantwortung der Gegenfrage entschließen: wie lange denn Wittenberg und Genf ideale Abbilder des echten Protestantismus gewesen seien.

Sowie nun Rafael die Geisteswelten der Disputa und der Schule von Athen gleichzeitig trennt und verbindet, so unterscheidet er auch wieder innerhalb der Disputa die Theologie von der Religion. Die an dem zunächst gelegenen Theil des Deckengewölbes befindliche Theologie beschäftigt sich nur mit jenem Inhalt, welcher in dem darunter befindlichen Hauptgemälde in lebensvolle Handlung übersetzt ist; sie ist nicht jener Inhalt selbst. Nicht die aus den Thatsachen der Religion erst abgeleitete Wissenschaft, sondern das aus jenen quellende Leben ist für Rafael die Hauptsache; die Theologie als Hüterin

einer Summe von Dogmen tritt zurück vor den Urmächten und Kräften der Kirche selbst. Oft genug hat in der Geschichte das umgekehrte Verhältniß stattgefunden, und zahllose Leiden sind aus diesem Irrthum hervorgegangen. Da setzte erst in unserem Jahrhundert, anknüpfend an Grundgedanken der Reformation, Schleiermacher seine ganze Genialität daran, um die Oberhoheit der Religion über die Theologie, der Gesammtkirche über die blose Wissenschaft, des Glaubens über die blose Rechtgläubigkeit, des Lebens über die Lehre in das Gemeinbewußtsein der Protestanten zu pflanzen. Was aber so der größte Theolog der Neuzeit in lehrhafter Weise nachwies, das hatte bereits die Phantasie des Rafael schauend erfaßt und durch die Anordnung jener Kompositionen symbolisch ausgesprochen.

Ein Blick auf die malerische Verleiblichung der „Theologie" mag zeigen, wie berechtigt diese unsere Auffassung ist. Während die Einzelgestalt der Philosophie einen thronartigen Stuhl einnimmt, so sitzt die Theologie unmittelbar auf Wolken, wohl um die mehr überirdische Sphäre ihres Gedankenkreises anzudeuten. Mit der Rechten weist sie nach der unter ihr befindlichen Disputa, mit der Linken hält sie ein Buch auf ihrem linken Oberschenkel. Gleich der Beatrice des Dante ist sie gekleidet in die Farben der drei theologischen Tugenden; denn nur wer angethan ist mit jenem Glauben, welcher sich zur Erkenntniß erschließt; mit jener Liebe, welche dankbar die Gegenliebe Gottes durch Thaten erwidert; mit jener Hoffnung, welche die Erfüllung ihres köstlichsten Inhaltes im Jenseits gesichert weiß: nur der ist geschickt, im Dienste der Gemeinde Theologie zu treiben. Die Züge der „Theologie" nähern sich mehr dem frauenhaften als dem jungfräulichen Typus; es ist etwas Demuthvolles, Madonnenhaftes, ein stilles Weben in sich selbst darüber hingehaucht, als sollten sie sagen, daß vorzugsweise der einem edlen Weibe eigene

Gehorsam und Leidenswilligkeit zum treuen Verharren in der Theologie nöthig seien. Damit stimmt überein, daß die „Theologie" ähnlich wie Maria von ihrer Gewandung völlig umhüllt ist, während die „Philosophie", „Poesie" und „Jurisprudenz" die Arme ganz oder halb entblößt haben. Die milden Augen zeugen nicht von einem träumerischen Versunkensein, wohl aber von einer ahnungsvollen Einkehr in sich selbst; das Haupt ist umwunden mit einem Oelkranz und umwallt von einem Schleier. So wurzelt ja auch die Wissenschaft von der Erlösung in der Verkündigung des mit Gott gewonnenen Friedens; so umspielt auch ihre Lehren eine leise Verhüllung, weil sie ja nur schauen kann durch einen Spiegel in einem dunklen Wort. (1. Cor. 13, 12.) Wie ganz anders und doch ebenso treffend hat Rafael die Philosophie charakterisirt!

Schon mehr als beim Entwurf seiner „Theologie" durfte Rafael an die Ueberlieferung sich anlehnen, als er dieser allegorischen Gestalt die Geschichte des Sündenfalles zur Seite setzte (gleichfalls an der Decke in einem kleinen länglichen Felde). Adam und Eva, noch prangend in der Idealschönheit des Paradieses, essen da von der verbotenen Frucht unter dem Baum, welcher umwunden ist durch ein Zwitterwesen von Schlange und Weib. Diese Symbolik hat in der Kunst sehr oft die Sünde als Hebel der Erlösung bezeichnet. Da alle Sünde ihrem Wesen nach bereits in der Ursünde enthalten und von dem ersten Elternpaar zu dem ganzen Geschlecht durchgedrungen ist, so hat deren Fall zwar nicht den göttlichen Rathschluß erst hervorgerufen, wohl aber seine Ausführung verändert, indem aus der höchsten Liebesoffenbarung (des Sohnes als solchen) die höchste Gnadenoffenbarung (des Sohnes als Heilandes) wurde. Nach Rafael verhalten sich also Sünde und Gnade wie Pol und Gegenpol; ihm ist das Christenthum nicht eine Befreiung der Vernunft von Irrthum und Finsterniß, sondern Erlösung vom Bösen und dessen Macht. Nur unter diesem

Gesichtspunkte wird die ganze Haltung Christi auf der oberen Hälfte der Disputa verständlich, denn diese predigt den gewaltigen Gedanken, daß im Herzen Gottes selbst durch den thatsächlich eingetretenen Mißbrauch der menschlichen Freiheit eine Veränderung vor sich gegangen, indem die Selbstentäußerung dieses Herzens zu einer Selbstbereicherung ausschlug.

Gehen wir nun über zur Würdigung der eigentlichen „Disputa", so stehen wir vor der dankbaren Doppelaufgabe, sie mit den Gemälden desselben oder verwandten Inhaltes vergleichen und dann aus sich selbst deuten zu müssen. Die hergebrachte Bezeichnung Disputa del sagramento reicht weiter als der Begriff einer theologischen Disputation. Auch solche wurden von der italienischen Malerei dargestellt, und besonders beliebt war das Motiv der Disputation der heil. Katharina mit heidnischen Philosophen. Während z. B. Masolino auf seiner Freske in San Clemente zu Rom (jedenfalls vor 1420) bereits einen beachtenswerthen Anlauf zu bewegterer Handlung und naturwahrer Charakteristik nimmt, überspannt wiederum Pordenone in seiner Behandlung desselben Motivs (1529 in Madonna di Campagna zu Piacenza) die Wucht des dramatischen Stiles zu einem hohlen Pathos. Viel zahlreicher aber und dem Gedankengang der Rafael'schen Disputa verwandter sind Gemälde, welche als Sacra conversazione bezeichnet zu werden pflegen. Diese enthalten eine Unterredung von namhaften Heiligen über die Mysterien des christlichen Glaubens, meist über die Dreieinigkeit oder die Menschwerdung. Die Ehrfurcht der Gemeinde vor den Tiefen der Gottheit glaubten die Künstler durch die feierlich ernste Haltung ihrer meist wenigen Gestalten ausdrücken zu sollen. Eine Aufzählung der hierher gehörigen Werke würde zu weit führen; es genüge vielmehr die Erwähnung eines einzigen, weil dieses mustergültig in der damals üblichen Art ist und dennoch himmelhoch von der Rafael'schen Disputa überragt

wird. Es ist dies die Verherrlichung des Thomas von Aquino in der Spanischen Kapelle von Santa Maria novella zu Florenz. Dieser ehemalige Kapitelsaal des dortigen Dominikanerklosters ist an den Seitenwänden und der Decke des Kreuzgewölbes bedeckt mit Fresken, welche die Philosophie im Dienste der Theologie und die letztere als die in Thomas gipfelnde Herrscherin der mittelalterlichen Geisteswelt darstellen. Ganze Reihen von sitzenden Gestalten sollen bald die Werke jenes Normaldogmatikers, bald die theologischen Tugenden, bald die philosophischen Disciplinen abschatten. Diese förmlich erdrückende Menge von steif neben- und untereinander angeordneten Figuren, diese Häufung von bloßen Allegorien, Inschriften und herkömmlichen Merkmalen ist nichts weiter als eine ebenso sklavische wie pomphafte Vergötterung der Scholastik und des in ihren ausgefahrenen Geleisen einherschleichenden Klerus. Diese und ähnliche Fresken lassen uns nicht unmittelbar in eine große Geistesbewegung hineinschauen, sondern enthalten nur ein Rohmaterial von Etiketten. Die Religion ist da zusammengeschrumpft zu einer bloßen Summe von Lehren und die Wissenschaft eingetrocknet zu einer Anzahl Formeln, welche ebenso leblos dahin vegetiren, wie deren puppenhaft gemalte Sinnbilder. Nicht das Evangelium vom Reiche Gottes wird hier durch die Farbe gepriesen, sondern die Kirchenlehre und das Kirchenregiment. Mögen aber derartige Bilder für uns moderne Menschen auch noch so unerquicklich sein: unbestreitbar bleibt doch ihr negatives Verdienst, die ganze Hoheit und schöpferische Ursprünglichkeit der Rafaelschen Disputa indirekt erwiesen zu haben.

Worin besteht nun die überwältigende Hoheit der Rafael'schen Disputa, und zwar zunächst rücksichtlich ihres Gehaltes? Versuchen wir, die bedeutungsvollsten Züge aus dem Gemälde abzulesen, um so jenen Schatz zu heben, welcher vom Künstler in die Symbolik desselben versenkt ist. Das Bild führt seinen Namen davon, daß auf der unteren Hälfte unter Gliedern der christlichen Kirche

ein Gedankenaustausch stattfindet über diejenigen Personen, welche im Himmel leben und theilweise von dort herab sich der Gemeinde bezeugen. Die untere Hälfte bezieht sich aber so stark auf die obere, daß sie gewissermaßen nur von ihr lebt; den Mittelpunkt der letzteren bildet die Dreieinigkeit, um welche sich in engerem und weiterem Kreise die triumphirende Kirche der seligen Gerechten und die ganze unendliche Engelwelt gruppiren. Die malerisch-gewaltige Perspektive drückt nur die unabsehbare Tiefe des Himmelreichs aus, welches in solcher Universalität kein zweiter Maler in Farben hat aufleuchten lassen. Nur darum, weil die Theilnehmer dieser Unterredung mit ihren Gedanken im Himmel weilen, sind sie fähig, die von dort sich herabsenkende Offenbarung zu empfangen. Diese Offenbarung aber erscheint sowohl als eine bereits geschehene und in heiligen Schriften niedergelegte, als auch andererseits durch Geistesmittheilung und Sakramentsspendung noch fortgehende. In wunderbarer Weise bekundet nun die ganze Haltung dieser irdischen Gemeinde, daß es sich eben nur um eine Offenbarung, d. h. um eine frei und allein von oben stammende Selbstbezeugung Gottes handelt. Man fühlt diesen Gestalten ab, daß es ihnen zunächst noch gar nicht zu thun ist um die Errichtung eines wissenschaftlichen Lehrgebäudes, sondern vor allem um ein persönliches Innewerden der von Gott gewirkten, heilenden und beseligenden Thatsachen. Es sind nicht etwa nur Theologen, welche als Gelehrte über zugespitze Begriffe und Formeln streiten; vielmehr hat hier die ganze Gemeinde in ihren geistlichen und weltlichen Gliedern ein und dasselbe neue Leben von oben empfangen und empfängt es noch fortwährend. Sie alle ergehen sich untereinander in lebhaftem Gedankenaustausche über die aus jener Lebensmittheilung erwachsenden Erfahrungen, weil sie alle mittelbar oder unmittelbar ein Verhältniß haben zu dem vom Himmel herab sich offenbarenden dreieinigen Gotte. Sie zersplittern sich nicht durch ein zergliederndes, sondern sind

ganz und voll hingenommen durch ein schauendes Denken; die Religion ist ihnen die persönliche Herzensangelegenheit, denn an dem innern Ergreifen der göttlichen Wahrheit hängt ihr Heil. Es ist das geheimnißvolle Fluidum des christlichen Gemeingeistes, welches alle diese Gestalten erfüllt; darum sind sie auch äußerlich überhaucht mit einem Etwas, was wohl dem Auge des Beschauers in unnennbar feinen Schwingungen entgegenzittert, aber ebenso unaussprechlich ist wie der Duft, welchen ein vollendetes Gedicht gleich einer Blumenseele ausathmet.

Aber noch weiter reicht die Kraft der Charakteristik bei Rafael! Sowie die um den Altar versammelte irdische Gemeinde äußerlich zerfällt in zwei sich entsprechende Hälften, so besteht sie auch innerlich aus zwei sich ergänzenden Hauptgruppen. Links vom Altar befinden sich diejenigen Glieder, deren Glaube noch einer verschlossenen Knospe gleicht; rechts dagegen solche, in denen er sich zur vollen Blüthe erschlossen hat. So gehören sie wohl gleichmäßig beide zum äußern Verband der Gemeinde, innerlich aber sind sie durch mannigfache Stufen ihrer Entwickelung von einander unterschieden. Eben diese Anordnung aber schließt zugleich eine Stellungnahme des Rafael zu einem wichtigen Grundsatz evangelischer Freiheit ein. Die noch unfertigen, suchenden, zweifelnden, ringenden Seelen sollen nicht ausgeschlossen sein aus der Kirche, so anders es ihnen nur um die Wahrheit zu thun ist, und so anders sie noch die Beziehung zum Mittelpunkt des christlichen Bekenntnisses festhalten. Dieser aber besteht darin, daß sie als Sakramentsempfänger den Opfertod Christi als Bürgschaft der geschehenen Welterlösung bekennen. Die sichtbare Kirche soll nicht blos die in der Heiligung Vorgeschrittenen, sondern auch die Schwachen liebend umfassen, woraus freilich nicht folgt, daß kirchliche Rechte von beiden gleichmäßig ausgeübt werden dürften. Trotz des feinen Unterschiedes der beiden Hälften bewahren sie aber die Grundstimmung des Ganzen: weihevolle Stille. Wohl sind

noch alle Gemüther der streitenden Kirche auf Erden von der Unruhe dieser Zeitlichkeit erfüllt, aber ihr Streben nach dem Vollbesitz der Wahrheit ist doch nicht ein verzehrendes Sehnen, sondern ein immer völligeres Hineinwachsen in die Erkenntniß der Offenbarung.

Immerhin ließ sich jene Scheidung in zwei Hauptgruppen noch eher wagen, als ein offenbarer Protest gegen die Tyrannei der Priesterkaste. Wie Luther sich aufschwang zu der Einsicht, daß selbst die Konzilien geirrt und einander widersprochen hatten; wie er ergrimmte im Geist, weil die von der Hierarchie ausgestoßenen Ketzer meist deren lebendigste Glieder gewesen waren: so ähnlich auch der große Urbinate. Er gab dem Dichter der göttlichen Komödie den zum Flammentod verurtheilten Savonarola an die Seite (auf der rechten Hälfte). Es ist nun zwar nicht unmöglich, daß Papst Julius II. einem Wunsche der Dominikaner entsprochen und ihren Genossen vielleicht nachträglich heilig gesprochen hätte; es mag auch sein, daß jener so tragisch endende Märtyrer mehr ein Reformator des Papstthums als der Gesammtkirche sein wollte. Immerhin predigt Rafael auf der Disputa einen der gewaltigsten Sätze des Protestantismus: nicht die äußerliche Unterwerfung unter die Ordnungen der Kirche oder gar die Dogmen der Priesterschaft entscheidet über die ewige Seligkeit, sondern allein die dem Auge Gottes erkennbare Zugehörigkeit zur Gemeinschaft der Frommen.

Trotz aller Weitherzigkeit ist aber Rafael doch weit entfernt von demokratischer Gleichmacherei. Die Führung der Gemeinde weist er den „Vätern" zu, weil diese ebenso wie die Apostel „Säulen" der Kirche in ihrer Art waren. Wenn sie aber auch demgemäß dem Altar zunächst stehen, so bekundet doch dieser Vorrang nicht ihre Oberherrschaft, sondern nur ihren beständigen Verkehr mit dem Quell der göttlichen Wahrheit. Sie erscheinen nicht als eigentliche Mittler zwischen der Gemeinde und deren Haupt; sie stehen auch nicht als die eigent-

liche Kirche über und außer der Gemeinde, sondern sie walten ihres Amtes nur an der Spitze derselben und theilen das von oben Empfangene sofort den Anderen mit als Gehülfen ihrer Freude. Umgekehrt sind auch die Laien auf diesem Gemälde nicht etwa bloße Füllfiguren oder Handlanger der Priester; vielmehr sind sie gedacht als selbstthätige und ebenbürtige Genossen derselben. Dies beweist schon ihre ungefähr gleiche Zahl mit derjenigen der Theologen; noch mehr aber der Umstand, daß ihnen ganz deutlich dasselbe Recht der Schriftforschung gewahrt bleibt wie den Geistlichen: die Bücher sind an beide Stände gleich vertheilt, weil beide die Erforschung wie die Erbauung aus eigener Kraft bewirken können. Aeußerlich gehören diese Personen verschiedenen Zeiten und Völkern, Lebensaltern und Ständen an, und nach diesen sind sie von einander geschieden; vor Gott aber sind sie alle gleich, weil sie alle derselben Gnade bedürftig wie theilhaftig sind. Sie schaaren sich um den Herrentisch, auf welchem die Monstranz steht; nicht die Abendmahlsfeier als Höhepunkt des einzelnen Gottesdienstes, sondern das Abendmahlselement als immerwährendes Sinnbild oder Träger der göttlichen Lebensmittheilung ist es, was für diese Männer den Mittelpunkt ihres Forschens und Glaubens ausmacht. Ihre Erkenntniß dringt also nur darum immer tiefer in den Geist den Christenthums ein, weil sie ursprünglich aus demselben quillt; sie können nur darum den Sinn der Bibel recht verstehen und eigene Schriften abfassen, weil sie zugleich Sakramentsempfänger sind. Indem sie aber über diesen Höhepunkt des Kultus miteinander verhandeln, müssen sie sich zugleich aller Voraussetzungen und Folgen desselben klar werden; dies ist nur dadurch möglich, daß sie die Geschichte und die Heilswahrheiten des Reiches Gottes in ihrer ganzen Tragweite erfassen. So bedingen sich Praxis und Theorie gegenseitig: die Hingabe wird zur Aufgabe, das Verlangen zum Erlangen, die Sättigung führt zur Erleuchtung.

Aber noch in anderer Beziehung ist die von Rafael angewendete Symbolik des Altarsakramentes bedeutungsvoll. Wohl hat er die Vorderseite des Herrentisches mit einem edel stilisirten Tuch geschmückt; im übrigen jedoch hält er das Allerheiligste des christlichen Glaubens so einfach wie möglich. Das Gepränge der Messe fehlt und das geheimnißvoll symbolische Wesen des Abendmahles tritt rein heraus. Nicht wird zur Verherrlichung der Hierarchie das Wunder der Brotverwandlung vollzogen; es ist vielmehr der unmittelbar vom Himmel herab wirkende Heiland selbst, welcher das Element des Brotes segnet durch die Sendung seines Geistes. Diese Auffassung des Abendmahles lediglich als einer Selbstbezeugung und Selbstmittheilung Christi mag den gläubigen Protestanten unserer Tage noch so sehr geläufig sein: an dieser Stelle in jener Zeit als Bekenntniß eines Malers fordert sie geradezu unsere Bewunderung heraus.

An diesen feinen Zug reiht sich würdig unmittelbar ein anderer. Eben der durch Christus vom Himmel zur Kirche gesendete Geist kommt nicht ohne das Wort, welches in den vier Evangelien (auf dem Bilde) enthalten ist. Auch hier bedingen sich Geist und Wort gegenseitig. Der Geist erzeugt nicht blos das Wort, sondern bindet sich auch an dasselbe; darum aber, weil er dies thut, so zeugt wiederum das Wort von ihm. Der Weg von unten nach oben, von der Gemeinde zu ihrem himmlischen Haupt; desgleichen umgekehrt die Wirkung des Hauptes auf den Leib (die Kirche) findet nicht statt als unmittelbare Berührung von Geist zu Geist, sondern ist stets irgendwie vermittelt durch das Wort. Selbst die Elemente des Abendmahls werden nur durch das die Feier begleitende und weihende (Einsetzungs-) Wort zum Sakrament.

Als dritter Zug erscheint in diesem Zusammenhange noch folgender bemerkenswerth. Auf dem Bilde übermittelt der heilige Geist nur diejenigen Bücher der Gemeinde, in welchen die geschichtlichen Urkunden des Christenthums niedergelegt sind: die

vier Evangelien. Dadurch soll gewiß nicht eine Geringschätzung der apostolischen Schriften ausgedrückt sein; jedenfalls aber liegt darin, daß die ursprünglichen Worte und das Leben Christi die Grundlage aller, auch der apostolischen Predigt bilden müssen und daß „die reine Lehre" mindestens ihre Keime in den vier Evangelien nachzuweisen hat.

Lassen wir nun vorerst die um den Altar gruppirten Gestalten der unteren Hälfte an uns vorübergehen. Dem Tische zunächst sitzen rechts und links die vier großen lateinischen Kirchenväter; das Abendland allein ist in ihnen repräsentirt, weil die Scene in Rom spielt. Gregor der Große in päpstlicher Gewandung und Tiara hält mit beiden Händen ein offenes Buch auf seinem Schooße; aber vom Lesen unbefriedigt wendet er seinen Blick wie fragend nach oben und bittet um himmlische Erleuchtung. So veranschaulicht er, wie sich der Empfänger der Offenbarung verhalten muß: zunächst sich hingebend an dieselbe, dann aber sie innerlich verarbeitend durch Nachdenken und Gebet.

Neben Gregor sitzt der kahlköpfige heilige Hieronymus, erkennbar am Löwen und Kardinalshut zu seinen Füßen. Er ist förmlich erstarrt im Lesen eines Buches, welches er mit steifen Armen weit von sich auf dem Schooße hält. Um die heilige Schrift übersetzen zu können, vergräbt er sich förmlich in dieselbe; um den richtigen Sinn zu treffen, verliert er sich geradezu an die Worte. So verkörpert er die Forderung, welche an jeden Leser der Bibel gestellt werden muß: alle vorgefaßten Meinungen abzuwerfen und die Schrift willig allein reden zu lassen. Wenn der geschichtliche Hieronymus hinter diesem Ideal eines Uebersetzers fühlbar zurückbleibt, so ehrt es den Rafael um so mehr, daß er doch eben dieses Ideal ausgeprägt hat.

Rechts vom Altar sitzen Ambrosius und Augustinus. Ersterer wendet sein Antlitz nach oben und ist wie von einem himmlischen Gesicht ergriffen; nach diesem streckt er verlangend

seine Hände aus, als wollte er sagen: Verweile doch, sonst fasse ich dich nicht! Augustin aber hat die ihm gewordene Offenbarung schon zu seinem persönlichen Eigenthum gemacht und diktirt seine Erkenntniß einem jugendlichen Schreiber, welcher links von ihm auf den zum Altar führenden Stufen sitzt. Aber nicht blos: nachdem, sondern auch: obwohl Augustin die Erleuchtung empfangen hat, sorgt er für deren Festhalten durch Niederschrift — eine Rücksicht auf die menschliche Schwäche, welcher die meisten großen Denker und Künstler gefolgt sind.

Nicht blos um des malerischen, sondern auch um des geistigen Gegensatzes willen sind den Kirchenvätern rechts und links vom Altare frei erfundene Gestalten beigegeben. Links zeigt ein älterer Geistlicher mit beiden ausgestreckten Händen auf die Monstranz hin, rechts dagegen weist ein bärtiger alter Mann den h. Ambrosius nach oben, damit auch dieser einer Offenbarung lausche. Stellen beide Männer Fragen, welche allein „die Säulen" der Kirche beantworten können? Oder wollen sie umgekehrt die Väter abziehen von deren eigenen Schriften und Gedanken zur höchsten Quelle der Wahrheit? Letztere Auffassung wäre denn doch sehr kühn! Jedenfalls ist es hochbedeutsam, daß Rafael niedere und höhere Geistliche in so enge Verbindung miteinander bringt, ja sogar Laien in der unmittelbaren Nähe des Altars stehen und sitzen läßt. Sie alle suchen ihre Erkenntniß droben, ergänzen sich aber durch ihre verschiedenen Gaben und Wege — ein Zeugniß dafür, daß nur in dem rechten Zusammenwirken von Geistlichen und Laien, von Hohen und Niederen die Gesundheit der Kirche beruht, daß vor Gott der Unterschied der Großen und Kleinen aufhört!

Auf der linken Seite des Bildes prägen besonders die Laien das Suchen und Fragen nach der religiösen Wahrheit aus; aber wie sinnig hat Rafael überwiegend Jünglinge als solche ringende Seelen bezeichnet, wie hat er sie als lautere, nach der himmlischen Gerechtigkeit dürstende Naturen dargestellt.

Nur ein alter Mann mit scharfgeschnittenen Zügen scheint ein beharrlicher Zweifler zu sein; am äußersten Rande der Scene lehnt er sich auf eine durchbrochene Schranke und deutet mit der Linken auf ein Buch, welches er aufgeschlagen mit der Rechten vor sich hält. Hinter ihm blicken andere Laien neugierig auf sein Buch; aber von ihm hinweg wendet sich ein herrlicher Jüngling mit langem, lockigem Haupthaar, welcher mit der Rechten nach dem Altare hindeutet und sagen zu wollen scheint: dort finde er bessere Nahrung für seinen Glauben als in dem Buche des alten Mannes. Auf der rechten Seite steht gleichfalls ein älterer Mann an der Spitze der Laien und weist die ihm sich anschließenden anderen Laien auf den Papst hin. Letzterer ist den „Säulen der Kirche" nachgeordnet; er steht auf der untersten Stufe, lauscht aber nach oben schauend einer Offenbarung. Wie bedeutsam ist es doch auch hier wieder, daß nicht der Papst als solcher, sondern der demüthig zurückstehende und nach oben lauschende Bischof gefragt wird. So erscheint er weder äußerlich noch innerlich als die oberste Instanz der Kirche, sondern Christus, an welchen auch er sich wendet; nicht das Regierungs-, sondern das Lehramt waltet dem Altar zunächst, ist das Höchste in der Kirche. Wahrlich! je länger je mehr weiß man nicht, was größer ist: die Geistesfreiheit oder der Muth, welchen Rafael an dieser Stelle entwickelt.

Endlich sind in der unteren Hälfte des Bildes noch einige portraitähnliche Figuren zu erwähnen. Links am äußersten Rande wird im Mönchsgewande der fromme Maler Fra Giovanni da Fiesole sichtbar; rechts vom Altar steht Dante mit seinem scharf geschnittenen Profil und dem Lorbeer um das Haupt. So stellt sich die Kunst ebenso in den Dienst der Kirche, wie der Wissenschaft, sie, die der Religion gerade ihre erhabensten Stoffe und gewaltigsten Aufgaben verdankt. Beide Künstler aber haben nach Rafael nur darum so Großes geleistet, weil sie mit gläubiger Begeisterung gemalt und gedichtet haben;

dadurch aber haben auch sie an ihrem Theile die Kirche auf Erden fördern helfen und gehören ähnlich zu deren Stützen, wie auf dem Gebiete der Dogmatik die großen Kirchenlehrer. Die „Schule von Athen" enthält die andere Seite dieses Verhältnisses: sie zeigt durch die Gestalten des Bramante, Rafael und Sodoma, wie die Kunst auch mit den exakten Wissenschaften zusammenhängt und auf deren Grundlage ruhend die größten Triumphe feiert.

Von der untern Hälfte der Disputa wenden wir uns nunmehr zu der oberen. Indem sie beide von einem und demselben Halbkreisbogen umschlossen werden, bilden sie malerisch ein Ganzes und deuten an, daß auch die Urbilder zusammen gehören. Diese Halbkreisform mit dem heiligen Ernst der von ihr umrahmten Komposition erinnert lebhaft an jene Bilder, welche jahrhundertelang die Apsis der altchristlichen Basiliken ausgefüllt hatten, fast immer den Triumph Christi oder seiner Kirche darstellend. Auf der Disputa aber verhalten sich beide Hälften äußerlich wie unten und oben, geistig wie Anfang und Vollendung, Glauben und Schauen, Erde und Himmel, streitende und triumphirende Kirche. Zwar sind beide Hälften noch getrennt durch eine dünne Wolkenschicht, aber der ahnende Blick der Besten durchdringt sie mit dem Auge des Glaubens. Die Herrlichkeit droben ist hienieden noch nicht der alleinige Inhalt, sondern nur das Ziel der Kirche; aber sie schwebt doch bereits weihend und segnend über diesem Leben.

Der Aufbau der oberen Hälfte ist so streng architektonisch und symmetrisch gehalten, daß man diesen Theil der Disputa mit einem Netz von regelmäßigen Linien überziehen könnte. So vergegenwärtigt schon die Anordnung dem Auge die im Himmel herrschende feierliche Ruhe, die unzerstörbare Ordnung seiner Kreise. So wird auch malerisch überzeugend der Gedanke ausgedrückt, daß die vollendete Freiheit eins ist mit der vollendeten Gesetzmäßigkeit, mit der reinen Natur. Ferner erscheint dieser

Himmel als eine einzige Lichtwelt von unendlicher Tiefe: hinter den zahllosen Engelschaaren öffnen sich immer neue Fernen, die Unermeßlichkeit des Reiches der Herrlichkeit andeutend. Jene Linien aber, welche den in die Unendlichkeit verschwimmenden Himmel in eine Reihe von sich umschließenden Kreisen theilen: erinnern sie nicht unwillkürlich an jene Harmonie der Sphären, von welcher einst die poetische Philosophie des Pythagoras träumte? Noch mehr aber an jenes „Reich der Himmel", von welchem Christus so oft im neutestamentlichen Urtexte redet? Es herrscht ja im wirklichen Himmel überall Seligkeit, aber doch nicht ein ewiges Beharren auf derselben Stufe; vielmehr werden die Seligen verwandelt von einer Klarheit in die andere, steigen auf von einer Herrlichkeit zur anderen, wachsen immer mehr hinan an Gott, ohne den Unendlichen jemals zu erreichen. Weiter ist auch bei Rafael ein Ineinander von zahllosen Ordnungen, doch so, daß sie alle auf den dreieinigen Gott als Mittelpunkt ihres Schauens und Anbetens sich beziehen. Gleichwohl spielt nicht die Engelwelt die Hauptrolle, sondern der Kreis derjenigen, welche einst als Menschen hervorragende Glieder der irdischen Gemeinde gewesen sind. Jene Geisterschaar verliert sich in einem unendlichen Lichtmeer, die nächste Beziehung aber zu dem dreieinigen Gott hat der Mensch, weil Christus nur die Menschen-, nicht aber die Engelnatur in Ewigkeit an sich genommen (1. Tim. 3, 16). Wohl aber ist der Lichtquell für den ganzen Himmel eben derselbe Gott, wohl herrscht überall Friede und Freude im heiligen Geist. Darum ist auch die Färbung dieser Sphäre und ihrer Bewohner in warmen Tönen gehalten, welche eben so tief wie klar leuchten. Ganz besonders tritt die höchste charakteristische Schönheit hervor an jenen Männern, welche feierlich in weitem Bogen um die Trinität gereihet sitzen. Während unten auf der unruhigen Erde noch ein Wechsel von Sitzen und Stehen, noch ein theilweises Eilen und Drängen herrscht, so thronen diese Gestalten alle in seliger

Ruhe. Und dennoch erglühen sie in vollem, sattem Leben, sind nicht eingepuppt in jene steife trockene Feierlichkeit, welche so oft in der Malerei den Bewohnern des Himmels noch anklebt. Auch der Unterschied von Weissagung und Erfüllung hat droben aufgehört: die Glieder des alten und des neuen Bundes sind verschmolzen zu einer einzigen Gemeinde von Seligen. Und wie spiegelt sich doch die heilige Schönheit ihrer Seelen in einer hinreißenden charakteristischen Schönheit der Köpfe, des Leibes, der Gewandung! Wie hat Rafael die überlieferten Typen dieser Männer verklärt zu dem Urbild eines jeden; wie hat er deren überquellendes Lebensgefühl doch harmonisch wie Akkorde eines Palestrina ausklingen lassen; wie läßt er gerade die reife männliche Schönheit hier ihre höchsten Triumphe feiern.

Hochinteressant ist, daß Petrus und Paulus an den äußersten Enden des Halbkreises sitzen, die Beziehung aber nach innen durch ihren ausschließlich auf Christus gerichteten Blick so stark festhalten, wie keiner außer ihnen. Soll das heißen, daß sie „Säulen des Reiches Gottes“ nicht blos auf Erden, sondern auch im Himmel sind, weil sie mehr gethan haben, als alle andern? daß sie es darum sind, weil sie Christum als Mittelpunkt dieses Reiches so klar erschaut haben wie niemand außer ihnen? Jenen zunächst nach innen folgen Adam und Abraham; diese, sowie die übrigen sind mit sich selbst oder nur unter einander beschäftigt. Der fast ganz nackte Adam ist gedacht als Urbild männlicher Schönheit, und ohne Zweifel gehört er zu den herrlichsten Gebilden der kirchlichen Kunst. Auch Christus — der andere höhere Adam — erscheint mit entblößtem Oberkörper; auch er strahlt in himmlischer Herrlichkeit. Und dennoch ist ein Unterschied zwischen der Leiblichkeit Beider unverkennbar: diejenige Christi ist gewissermaßen nur die Ausstrahlung dieser übernatürlichen Persönlichkeit, während diejenige des Adam eine relativ selbständigere Fülle hat.

Weiter nach innen entsprechen sich die Apostel Johannes und Jakobus d. A., zugleich sich ergänzend als Sinnbilder des spekulativen Denkens und des praktisch-beschaulichen Glaubens. Auffallend ist die Aehnlichkeit zwischen Jakobus und Jesus. Sollte Rafael auch hier, absichtlich einer freieren Auffassung huldigend, im Widerspruch mit dem katholischen Dogma gewisse Stellen des neuen Testaments so ausgelegt haben, daß Jesus leibliche Brüder gehabt? Wichtiger ist uns, was Johannes und Jakobus durch ihre Haltung ausdrücken sollen: die Seligen sind frei von der Anspannung, mit welcher die Gläubigen der unteren Hälfte noch um die Wahrheit sich mühen, aber ihr Feiern ist doch nicht eine thatlose Ruhe, sondern ein immer wachsendes Schauen in die Tiefen der Gottheit!

An diese beiden Vertreter des neuen Bundes schließen sich zwei solche des alten: David mit der Harfe und Moses mit den Gesetzestafeln, Beide fesselnd durch ihre markigen Köpfe mit den mächtigen Bärten. So wie Moses und David als historische Größen den Gedanken verkörperten, daß das Recht und die Kunst (Poesie) in dem Geist, Inhalt und Urgehalt der Religion wurzeln, so sollen sie hier auf dem Bilde bezeugen, daß der Zusammenhang von Religion und Recht, von Religion und Kunst erst droben zu seinem vollen Wesensgehalt, zu seiner ewigen Auswirkung gelangen wird. Ebenso mögen die Märtyrer Stephanus und Laurentius zunächst als Schutzheilige von Rom einen Platz in jenem Ringe von Heiligen gefunden haben; sodann aber und hauptsächlich bezeugen sie doch, daß die Leiden dieser Erde nur im Lichte der Ewigkeit ihr volles Verständniß finden können. Schon halb verdeckt durch den Wolkenthron Christi, schließen sich ihnen Jeremias und Judas Makkabäus an; sie repräsentiren das Heldenthum des Schmerzes und das der Kraft, welches beides gipfelt in dem, zu welchem nunmehr unmittelbar das Auge übergeht: Christus.

Treten wir nun an das Allerheiligste des Gemäldes heran, so müssen wir staunend stillstehen vor der malerisch einfachsten Lösung eines dogmatischen Problems, über deren Rafaelische Fassung unseres Erachtens eine schriftgemäße Kirchenlehre nie hinauskommen wird. Wie alle Glieder der irdischen Gemeinde sich bezogen auf das Altarsakrament als ihren gemeinsamen Mittelpunkt, so und noch viel unmittelbarer hält auch die Schaar der Seligen den dreieinigen Gott als ihren Lebensquell fest. Trotz dieser Gemeinschaft mit dem Centrum aller Himmel bleibt doch der Abstand der Kreatur von ihrem Schöpfer gewahrt: alle geschaffenen Wesen auf dem Bilde, die Engel wie die Menschen, stehen sich unter einander unvergleichlich näher, als sie der Gottheit nahe kommen dürfen; und selbst da, wo die Spitzen des Menschengeschlechts Gotte (in der Person des Sohnes) noch am nächsten kommen, gelangen sie doch über ihre Sphäre nicht hinaus: sie treten wohl bis unmittelbar an die Sphäre Christi heran, aber nicht in sie selbst hinein. Aber nicht blos darum, weil sie ihren Ursprung aus einem Höheren haben, bleiben auf dem Bilde die Geschöpfe in angemessener Entfernung von Gott, sondern noch vielmehr deshalb, weil sie alle nur die Einheit von Kräften sind, Gott allein aber der aus sich entstehende und in sich selbst zurückkehrende, sich selbst genugsame Organismus von drei verschiedenen Seinsweisen ist. Mag die dogmatische oder religionsphilosophische Ausbildung des christlichen Gottesbegriffes um ihrer eminenten Schwierigkeit willen noch so oft verfehlt oder mangelhaft gewesen sein: der Grundgedanke selbst bleibt jedem tieferen Denken unanfechtbar; der Glaube an einen dreifaltigen Gott müßte erfunden werden, wenn nicht seine Wurzeln im neuen Testament gegeben wären. Diesem zufolge offenbart sich Gott als die schaffende, die erlösende und die heiligende Liebe: auf der Grundlage der (gestörten) Schöpfung erhebt sich die Erlösung, auf dem Grunde der Erlösung die Vollendung durch Heiligung. Je tiefer aber

Gott sich zu uns herab und in uns eingesenkt hat, um so höher sind wir zu ihm hinaufgestiegen. Sowie nun die eine Liebe Gottes sich dreifach als Vater, Sohn und Geist offenbart hat in der Zeit, so muß auch von Ewigkeit zu Ewigkeit, ganz unabhängig von aller Thätigkeit nach außen, Gott in sich selbst als der Allselige sich als Vater, Sohn und Geist erzeugt und bezeugt haben. Erst wenn Gott schlechterdings nichts ist und hat durch die Kreatur, kann er alles werden für sie; erst wenn seine Ehre absolut gewährleistet ist, vermag seine Liebe in schrankenloser Fülle sich zu entfalten. Die spezifische Verschiedenheit des dreieinigen Gottes von aller Kreatur ist auf der Disputa symbolisirt durch die auf dem ganzen Bilde einzige senkrechte Linie, in welcher Vater, Sohn und Geist sich auseinander erschließen. Hiermit ist zugleich gegeben, daß für Rafael die Trinität nicht ein Nebeneinander, sondern ein Ineinander der drei göttlichen Seinsweisen ist: sie gehen auseinander hervor und können wohl unterschieden werden, sind aber niemals geschieden; sie dürfen weder auseinanderfallen, noch in einander verschwimmen. Endlich aber drückt diese senkrecht absteigende Linie nicht blos die Erzeugung des Sohnes durch den Vater und das Ausgehen des Geistes von Sohn und Vater aus, sondern auch die Unterordnung: der Sohn ist dem Vater nicht blos ein-, sondern auch untergeordnet, ebenso ist der Geist beiden nachgeordnet, weil er von beiden zugleich ausgeht. Wenn im Dienste einer blos logischen Durchführung gewisse spätere Bekenntnisse und Dogmatiker in Gott drei „Personen“ unterschieden, so haben sie das neue Testament nicht für sich; selbst die alte Kirchenlehre ist insofern gegen sie, als sie den Sohn vom Vater „erzeugt“ werden, den Geist aber von beiden nur „ausgehen“ läßt. Darin liegt zweifellos eingeschlossen, daß der Sohn eine höhere That des Vaters sei als der Geist, daß der Sohn — menschlich geredet — unserem deutschen Begriff von Person verwandt ist, der Geist aber nur

demjenigen der Kraft. Von demselben Gefühl hat sich auch die gesammte Kunst leiten lassen, soweit ihre Jünger der christlichen Gemeinde selbst angehörten: sie hat den heiligen Geist durch eine weiße Taube symbolisirt, d. h. ihn nicht als Person, son= nur als Kraft gefaßt; die verschwindend wenigen Darstellungen der Trinität durch drei fast gleiche Personen oder Köpfe sind entweder auf mönchischen oder hyperkatholischen Einfluß zurück= zuführen. Auch die neuere Religionsphilosophie und spekulative Dogmatik haben es über diese Auffassung der innergöttlichen Dreieinigkeit nicht hinausgebracht: alle Versuche, die drei gött= lichen Seinsweisen zu „Personen“ (im modernen Sinne des Wortes) hinaufzuschrauben, sind kläglich gescheitert.

Oben an der Spitze der senkrechten Linie schwebt Gott= vater: ist er doch die göttliche Urpersönlichkeit, welche zwar nie ohne Sohn und Geist war, aber doch diese beiden erst gewollt hat. Es ist ein überaus feiner Zug, daß Gottvater nur als Halbfigur den voll als Mensch entwickelten Sohn überragt. Dadurch wird symbolisch das Unaussprechliche, das Unnahbare, das ewig aller Kreatur Unfaßbare seines Wesens ausgedrückt. Weil er der Urgrund alles Seins ist, so kann er nie Mensch werden und bleibt ewig erhaben über alles Leid; darum blickt er auch ungleich mehr als Christus (auf dem Bilde) hinaus in die Unendlichkeit; er ist mehr der absolute, nach außen wirkende Wille, Christus mehr das innerlich quellende Gemüth, die auf= und abwallende Phantasie in Gott. Weil ferner Gottvater allen zahllosen Ordnungen seiner Geschöpfe gleichmäßiger angehört als der mehr dem Menschen verwandte Sohn, so schweben droben in höchster Höhe zu seinen beiden Seiten je drei Engel, welche offenbar nur zu der göttlichen Urpersönlichkeit eine Be= ziehung haben. Ihre schwebende Haltung konnte allein Rafael so unnachahmlich treffen: wollte er etwa sagen, daß diese hinreißend schönen Gestalten zu jenem Himmelsheer gehörten, welche nach Hiob 38, 7 als die Kinder Gottes sammt den Morgensternen

schon vor der Schöpfung der Erde den Höchsten priesen? Endlich hat Rafael meisterhaft die fast unmögliche Aufgabe gelöst, den ruhig thronenden Gottvater in seiner Sichselbstgleichheit darzustellen. Das Haupt ist nicht das eines Greises, sondern eines voll ausgereiften Mannes, trotz aller Kraft doch mit einer gewissen Milde und Klarheit gesättigt. Mit der Rechten segnet Gott das Weltall, in der Linken hält er die Weltkugel; Krone und Scepter fehlen.

Während nun Gottvater in majestätischer Ruhe verharrt, so thront unter ihm Christus in bewegterer Haltung: der Vater ist die absolute in sich selbst webende Urpersönlichkeit, der Sohn aber die nach außen sich mittheilende Liebe; der Vater ist das Haupt, der Sohn aber das Herz in Gott.

Es ist bemerkenswerth, wie der Vater zum Sohn, der Wille zur Liebe, zum Gemüth sich gewissermaßen ausweitet: Christus nimmt auf dem Bilde mit dem ihn umgebenden, durch einen Kranz von Seraphim geschlossenen Lichtmeer den größten Raum ein. Weil Christus die Menschennatur in Ewigkeit an sich genommen, so kommt diese auch in seiner äußeren Erscheinung am meisten zur Geltung: er sitzt da mit entblößtem Oberkörper, nur den linken Oberarm und den Unterkörper hat er mit einem weißen Mantel bedeckt. Ist aber in dem erhöhten Christus die menschliche Natur von der göttlichen Natur nicht blos an-, sondern völlig aufgenommen, so wird auch die den Herrn umgebende Lichtfülle verständlich. Hier bei dem Verherrlichten gehört diese Ausstrahlung zu seiner Natur; wird sie aber dem Kinde in der Krippe von Bethlehem mitgegeben, so hat sie nur den Werth eines koloristischen Meisterstückes.

Wunderbar ergreifend hat nun Rafael mit der Glorie des Königs die Erinnerung an das Sühnopfer des Hohenpriesters verbunden. Einladend und segnend zugleich breitet der Heiland auch im Himmel noch die durchgrabenen Hände aus: nicht ohne

leise Wehmuth hat er den Kopf etwas zur Seite geneigt und sein liebetiefer Blick scheint zu sagen, daß ewig in ihm jenes Erbarmen fortlebt, welches ihn einst in den Tod getrieben. Während nun aber der Vater in einem Lichte wohnt, da Niemand zukommen kann, so dürfen an den Sohn diejenigen herantreten, welche gewissermaßen als Repräsentanten des ganzen Menschengeschlechts gelten. Sind doch in dem Sohne als dem Haupte des letzteren, als dem idealen Urmenschen gewissermaßen die beiden Hälften des Menschenwesens harmonisch verschmolzen, und legen sich doch diese auseinander in einen Mann und ein Weib, welche nach kirchlicher Auffassung an der Spitze ihres Geschlechtes stehen: Johannes der Täufer als der Größte der vom Weibe Geborenen (Matth. 11, 11), und Maria, die Gebenedeiete unter den Frauen. Zur Rechten Christi faltet Maria demüthig die Hände über die Brust und wendet sich fürbittend an ihren Sohn. So symbolisirt sie den tröstlichen Gedanken, daß die fürbittende Liebe der Kreatur auch droben noch auf Gott einwirkt und einwirken kann; allerdings repräsentirt hierbei der Vater die Unveränderlichkeit, und nur der Sohn ist fähig, umgestimmt zu werden. Die Ausgleichung zwischen beiden Faktoren bleibt menschlicher Erkenntniß verschlossen; thatsächlich aber empfängt hier das Gebet in der Person der Maria seine größte Verherrlichung. Sowie das Gebet überhaupt der Lebensodem der Religion, so ist insbesondere die Fürbitte die Krone, der Triumph des Gebetes; sowie Maria als ideales Gegenbild der Kirche gilt, so betet gewissermaßen in Maria die ganze Kirche zu ihrem Haupt. Der zur Rechten Christi sitzende Johannes der Täufer weist auf den Herrn hin; wie er einst auf Erden gezeugt hat von dem Messias, so symbolisirt er hier den schönen Glauben, daß Christus und sein Werk auch noch im Himmel ein Gegenstand der Erbauung und der Predigt ist; daß auch dort die Seligen nicht aufhören, aus seiner Fülle zu schöpfen Gnade um Gnade.

Unter dem Wolkenthron des Sohnes schwebt in einem bedeutend kleineren Lichtrund die Taube des heiligen Geistes. Diese Stellung läßt den heiligen Geist weniger als das Band zwischen Vater und Sohn erscheinen, denn als das Band zwischen Christus und seiner Gemeinde, was denn auch in diesem Zusammenhange das einzig Richtige ist. Der Christ kommt nur durch den Geist zu seinem Erlöser, er kann den Herrn nur in dessen eigenem Geiste erfassen; wie aber nur durch den Geist zum Sohne, so gelangen wir auch nur durch den Sohn zum Vater. Eben diesen naturnothwendigen Zusammenhang veranschaulicht die Disputa in einer einfach großartigen Weise.

Wahrlich! wenn man all den Gehalt der Disputa so anschaut, wie wir es jetzt gethan, so weiß man nicht, was man mehr bewundern soll, ob die Tiefe und Freiheit der christlichen Urgedanken, oder die reiche Schönheit, mit welcher sie hier ausgesprochen sind. Jedenfalls gehört dieses Gemälde nicht blos zu den größten Meisterwerken der Malerei, sondern zu den vollendetsten Offenbarungen des Genius überhaupt.

Es ist nun von hohem Interesse, mit der Disputa des Rafael die bedeutendste malerische Darstellung desselben Inhalts zu vergleichen, welche die deutsche Kunst hervorgebracht hat. Als solche ist anzusehen das Allerheiligenbild von Albrecht Dürer. So nennt man eine Holztafel aus dem Jahre 1511, welche ihren Namen davon hat, daß sie der reiche Nürnberger Rothgießer Matthias Landauer für die Allerheiligenkapelle daselbst stiftete. Seit 1600 befindet sich dieses Gemälde in der kaiserlichen Galerie zu Wien, weil damals der Nürnberger Rath es dem Kaiser Rudolf II. schenkte.

Zunächst ist schon vom Standpunkte der Malerei aus die Komposition als großartig zu bezeichnen; dann aber verdient das Gemälde auch in religiöser Hinsicht eine tief eindringende

Würdigung. Wohl wahrt es ähnlich wie die Disputa den Zusammenhang zwischen Himmel und Erde, indem es unten eine irdische Landschaft, darüber aber den geöffneten Himmel enthält; dennoch ist es eigentlich nur eine Vision, welche sich vor der gläubigen Phantasie des Künstlers aufthut. Im Himmel wird die Dreieinigkeit von Engelchören und Heiligen verehrt, an deren Spitze Johannes und Maria, Patriarchen und Apostel stehen. Jubelnd, voll von Ehrfurcht und Vertrauen, umgeben sie in dichten Schaaren den Dreieinigen: die in Hingebung und Freude förmlich aufgelöste Menge drängt zum Urquell alles Lebens und aller Liebe heran. In der Mitte des Himmels thront hoch oben auf einem doppelten Regenbogen Gottvater mit der Kaiserkrone, umwallt vom kostbaren Königsmantel; das tiefbekümmerte edle Greisenantlitz ist eingerahmt von lang herabfließendem Haupt- und Barthaar. Er umfaßt mit beiden Armen die äußersten Enden des Querbalkens, woran die Hände des Gekreuzigten festgenagelt sind. Engel halten rechts und links den äußersten Saum des Gewandes, während weiterhin Engel mit Marterwerkzeugen sich anschließen. Allerdings möchte man an diesem „Alten der Tage" (Daniel 7, 13) noch etwas mehr das Geistgewaltige der Urpersönlichkeit ausgeprägt sehen; dieses aber tritt zurück hinter dem Ausdruck des Leides, welches die germanische Kunst bis tief in Gottvater hineinreichen läßt. Wenn hier der Gekreuzigte, von den Armen des Vaters gehalten, am Herzen und im Schooße Gottes ruht, so will dadurch der Maler die freudige Zuversicht symbolisiren, daß in alle Ewigkeit das Verhältniß Gottes zur sündigen Welt bestimmt wird durch die von Christus vollbrachte Sühne menschlicher Schuld. Hierbei läuft die köstliche Naivetät mit unter, daß das Kreuz selbst im Himmel noch die Ueberschrift trägt: Jesus von Nazareth, König der Juden. Eingerahmt durch eine Glorie von Seraphim schwebt in einer Lichtfülle die Taube des heiligen Geistes über Vater und Sohn, wodurch in diesem

Gemälde ganz richtig die Trinität als eine innergöttliche bezeichnet wird.

Um die Lichtfülle des Himmels zu symbolisiren und die alle Seligen durchzitternde Freude stimmungsvoll auszudrücken, hat der Maler das Lebensgefühl und den Verklärungsglanz heller warmer Farben gewählt. Rechts von Christus führt Maria die Märtyrer des neuen Testaments, meist Frauen, heran, während links Johannes der Täufer an der Spitze der alttestamentlichen Frommen steht. An diese Gestalten schließt sich die Vertretung der auf Erden streitenden Kirche, rechts die Geistlichkeit mit dem Papste an der Spitze und — dem knienden Stifter des Bildes (Anmerk. Die Donatoren pflegten — bis auf Peter v. Cornelius herab! — im Vordergrunde der von ihnen bezahlten Gemälde eine meistens demüthige, aber doch sehr sichtbare Stelle einzunehmen); links die weltlichen Stände, voran der Kaiser, Könige und Fürsten. Dürer scheut sich aber nicht, in diese Schaar auch zwei Bauern mit Dreschflegeln und Filzhüten aufzunehmen. Hier kehrt also jener Zug wieder, welcher in der mittelalterlichen deutschen Malerei so wohlthuend berührt: wie im Gericht, so sind auch in der Anbetung Gottes alle Stände gleich. Mag nun vom religiösen Standpunkte aus das Aufhören der irdischen Geschlechter und Standesunterschiede selbstverständlich sein: der Maler konnte unmöglich seinen dankbaren Reichthum einer dem Dogma gerecht werdenden Eintönigkeit opfern.

Auffallend ist bei Dürer noch folgender Zug. Er meint, daß die Märtyrer — an ihren Palmen erkennbar — Gotte näher stehen, als die anderen Himmelsbewohner; er setzt auch diese Märtyrer des neuen Bundes fast nur aus Frauen und Jungfrauen zusammen, während er unter den Vertretern des alten Bundes nicht blos Johannes den Täufer, Moses, David, Abraham, sondern auch noch die verschiedensten Alter und Stände, darunter von Frauen, sichtbar werden läßt. Hängt

dies vielleicht damit zusammen, daß Dürer das Leiden nicht blos in Gott selbst, sondern auch in seinen Erlösten als das höchste Thun ansieht? Genau ebenso wie die obere Hälfte der Disputa ist auch hier die Atmosphäre des Himmels durch warme, leuchtende Farben symbolisirt; der Seligkeit der Himmelsbewohner entspricht eine Vergeistigung, eine Freudigkeit, ein Strahlen der Farben, wie solches nur dem Pinsel des unendlich fleißigen Dürer gelingen konnte. Der halbkreisförmige Abschluß, das Schweben der Trinität und der umgebenden Engelwelt in der Höhe erinnert stark an die Disputa des Rafael. Dürer aber, obwohl er sich offenbar bemüht hat, seine Gruppen symmetrisch zu gestalten, erreicht doch nicht jene vollendete harmonische Durchsichtigkeit, welche bei Rafael aus der Durchdringung architektonischer Strenge und malerischer Freiheit hervorgeht. Bei Rafael ist der Himmel absoluter Friede, seliges Genießen; bei Dürer dagegen ist er unendlich quellendes, wogendes Leben. Die Seligen Rafaels begnügen sich mehr mit dem Schauen Gottes, diejenigen Dürer's möchten sich dankestrunken fast in die Trinität selbst hineinwagen. Der Romane betont in Gott mehr die Herrlichkeit, der Germane mehr die sich opfernde Liebe; dementsprechend durchfluthet auch ein ungleich mächtigerer Strom von Gegenliebe die Welt der Kreatur bei Dürer. Rafael's Auffassung entspricht mehr dem allgemeinen christlichen Gefühl, diejenige Dürer's ist dem lutherischen Lehrbegriff verwandt.

Wenn ferner beide Künstler die Anbetung der Dreieinigkeit in den Himmel verlegen, so drücken sie damit ganz richtig aus, daß die Trinität ein innergöttliches Geheimniß ist, welches nur von den Vollendeten erschaut werden kann. Während aber Rafael Himmel und Erde durch eine dünne Wolkenschicht getrennt sein läßt, so erhebt sich bei Dürer mit unerhörter Kühnheit unmittelbar über der irdischen Landschaft jenes Himmelsbild, welches der unten im Portrait stehende Maler gewissermaßen

als ein Gesicht, eine Offenbarung empfangen hat. Was nun Dürer irgend an Schönheit in seinen Himmel verlegen konnte, das hat er wohl gethan; aber nach dieser Seite hin bleibt ihm Rafael überlegen. Besonders die nonnenhafte Verhüllung vieler weiblichen Gestalten, die schleppende knittrige Gewandung der vorderen männlichen Figuren wirkt störend. An und für sich erscheint es uns nun freilich als ein Vorzug, daß Dürer den Himmel gleichmäßig mit Männern und Frauen bevölkert hat, während Rafael nur die Maria aufgenommen; es kränkelt aber die Schönheit dieser weiblichen Seligen und Engel bei Dürer infolge der Ueberfülle von Gestalten an einer gewissen Einförmigkeit. Interessant ist übrigens, wie bei Dürer wohl auch Johannes der Täufer und die Madonna an der Spitze der Seligen stehen, aber doch ungleich mehr mit jenen sich zusammenschließen, als es Rafael gethan hat. Dürer wahrt mehr den Abstand der Kreatur von Gott, während Rafael die Kreatur ungleich mehr in den Lebenskreis Christi aufgenommen sein läßt. Dürer läßt die Kreatur blos anbeten, Rafael hält eine Einwirkung derselben auf Christus noch für möglich.

Während nun ferner Rafael den Dreieinigen mehr von idealen Repräsentanten der Gemeinde umgeben sein läßt, so greift Dürer hinein in das volle Menschenleben jener Zeit, um eine in ihrer Art gleichfalls großartige Schaar von Gläubigen schaffen zu können. Auch die verschiedenen Weisen des Verhaltens gegenüber dem Dreieinigen bekunden das Bestreben, möglichst mannigfaltig psychologisch zu charakterisiren. Jedenfalls aber stecken die Dürer'schen Gestalten nicht mehr irgendwie im Fragen und Suchen, sondern sie geben sich hin an die eine große Thatsache, welche über allen Zweifel erhaben ist: an die durch den Gekreuzigten vollbrachte Erlösung. Diese Erlösung durch den Kreuzestod Christi ist so sehr die Hauptsache, daß selbst die Engelschaaren zu beiden Seiten der Trinität denjenigen der Weltgerichtsbilder fast gleich sind; auch sie tragen die

Marterwerkzeuge oder trauern um den Gekreuzigten. Eben dieser aber ist der Mittelpunkt des ganzen Gemäldes, doch so, daß er lediglich ein Bild des passiven Gehorsams ist; alle Aktivität ist in den Vater hinein verlegt. Dürer will offenbar mit dieser Anordnung sagen, daß Gottes Verhältniß zu den Menschen in alle Ewigkeit bestimmt wird durch die von Christus vollbrachte Sühne menschlicher Schuld. Das Motiv „Gottvater hält den Gekreuzigten vor sich hin" kommt nun zwar in der altitalienischen und deutschen Malerei ziemlich oft vor; als bleibender Bestandtheil aber der Trinität erscheint es als verfehlt. Innerhalb der Trinität ist jedenfalls Rafael's verherrlichter, aber in der Erinnerung seines Erlöserleidens fortlebender Christus mit den Spuren seiner Wundenmale viel richtiger, als der Gekreuzigte selbst. Auch der Unterschied zwischen dem Gottvater des Rafael und dem des Dürer ist auffallend. Ersterer ist charakterisirt als die schaffende und erhaltende Urpersönlichkeit, letzterer als die mitleidende Liebe. Der Schwerpunkt des Gottesbegriffs fällt bei Dürer in die erste, bei Rafael in die zweite Person der Trinität.

Ist nun aber der Kreuzestod die Hauptsache, so bleibt für den Geist innerhalb der Trinität keine organisch nothwendige Funktion mehr übrig. Der Geist muß entweder als das Band zwischen Christus und der Gemeinde, als die von Vater und Sohn ausgehende Kraft des heiligen, ewigen Lebens erscheinen, wie auf der Disputa, oder als das Bindeglied zwischen Vater und Sohn, wie dies in desselben Meisters Freske zu San Severo in Perugia der Fall ist. Schwebt aber die Taube über der engverbundenen Gruppe von Vater und Sohn wie bei Dürer, dann fällt sie aus dem Rahmen der Trinität heraus, denn weder Vater und Sohn, noch auch die Gemeinde kümmern sich dann um den Geist. Zweifellos ist nach der Kirchenlehre der Vater die erste Person und nicht der Geist, wie bei Dürer; bei letzterem ist gewissermaßen der Geist zur Ruhe versetzt, und

nur die Liebe des Vaters und des Sohnes wird in Ewigkeit aufgewiesen.

Ist nun diese unsere Auslegung der beiden großartigen Gemälde richtig, so kommt auch Rafael dem allgemein christlichen Ideal des Gottesbegriffes näher als Dürer. Wohl ist die selbst den Tod nicht scheuende Liebe das Höchste in Gott; nur darf nicht der einmalige Akt dieses Leidens oder gar die Trauer um dasselbe malerisch zum bleibenden Merkmal der ganzen Gottheit gemacht werden. Dürer ist sich offenbar über die Grenzen der Malerei nicht so klar gewesen wie Rafael, denn er hat zu sehr den spezifisch lutherischen Lehrbegriff in Farben übersetzt. Hiervon aber abgesehen sind die beiden Gemälde ein schlagender Beweis dafür, daß die größten Schöpfungen von Genien ersten Ranges nicht blos kunstgeschichtlich, sondern auch kulturhistorisch vom höchsten Werthe sind. Sie sind ein Zeugniß dafür, daß das in solchen Genien verdichtete und gipfelnde christliche Gemeindebewußtsein unter Umständen von größerer Bedeutung sein kann, als die formelle Kirchenlehre. Jedenfalls wirken solche Glaubensbekenntnisse, wie es die Disputa und das Allerheiligenbild in Farben sind, stärker durch die Phantasie auf das Herz, als noch so fein ausgemeißelte Bekenntnißschriften, deren eigentlicher Werth immer nur einem beschränkten Kreis von Gelehrten zugänglich sein wird. Als Luther und seine Mitstreiter die größte aller Geistesschlachten auf deutschem Boden schlugen, da hatte Rafael bereits auf dem idealen Gebiete der Kunst den Sieg geweissagt, weil er ihn selbst errungen; aber erst nachdem Luther die Völker ethisch befreit, konnte die That Rafael's ästhetisch voll gewürdigt werden!

Rafael's Schule von Athen.

Spurlos verwehen die Ereignisse und Thaten, welche sich vollziehen in einem architektonisch umschlossenen Raume; in Nichts verhallt die unendliche Fülle von Gedanken, denen das gesprochene Wort einen Ausdruck verleihen kann in Kirchen und Theatern, in Hörsälen und Werkstätten, in Gerichtshallen und Parlamentshäusern; für immer in leere Luft verhaucht sind die Tonwellen, welche blitzartig eine höhere Welt erhellen und das Geheimniß des Unaussprechlichen dem Ohr der Sterblichen entschleiern. Nur die Steine, wenn sie vom Geiste des Menschen beseelt sind, können jahrtausendelang in schweigender Majestät ruhen und doch eindringlich zum Beschauer reden. Sie vermögen das an sich schon durch ihr bloßes Gefüge; sie vermögen es aber auch besonders dann, wenn sie gesättigt werden mit künstlerisch verklärter Farbe. Schließen die drei Schwesterkünste einen Bund zu gegenseitig dienender Liebe, so ist es, als wölbte sich der Bogen des Friedens über ihrem Werk; denn, reißen Musik und Poesie uns mit fort in den Strom des ewigen Werdens, so vermitteln uns die bildenden Künste in ihrem Verein die Ruhe des in sich beharrenden Seins.

Mögen nun aber die Dienste, welche Bildnerei und Malerei der Baukunst geleistet haben, fast zahllos sein, niemals wieder ist in gleich engem Raume die Tiefe und Universalität der göttlichen und menschlichen Urgedanken in so vollendet malerischen

Formen ausgedrückt worden, wie dies einst geschah durch Rafael's Genius in dem Urkundenzimmer des Vatikan. Der Mann, welcher als der Statthalter Gottes auf Erden die Spitze der Menschheit zu bilden vermeinte; der Mann, welcher als Nachfolger des heil. Petrus die Schlüssel zu Himmel und Hölle besaß, und dessen Machtgebot Kirche und Staat umspannte: dieser Mann verhandelte in jenem geweihten Raume mit seinen Räthen die Angelegenheiten der ganzen Christenheit, unterzeichnete feierlich die von ihm ausgehenden Verordnungen und ließ besonders die Gnadensachen dort untersiegeln. Nicht waltete er hier seines priesterlichen Amtes; nicht erschien er als der segenspendende Vater, vor welchem Tausende auf den Knien lagen; hier thronte er als Herrscher aller Herrscher; hier sollte er sich fühlen als den Träger der höchsten Geistesmächte, welche das Leben der Christenheit ausfüllen. In diesem Raume mußten mehr als anderswo die Steine reden von und zu dem dreifach Gekrönten; wie sie es aber thaten unter der Meisterhand eines Rafael: das war nicht blos eine kunstgeschichtliche, sondern auch eine kirchliche Großthat. Nur unter einem vom Geiste der Renaissance erfüllten Papst wie Julius II. durfte ein Malerfürst es wagen, den Primat der Kirche unter den gesetzgebenden Gewalten der Erde zu leugnen. Indem die „Disputa" und die „Schule von Athen", der „Parnaß" und die „Uebergabe der Rechtsbücher" die Religion und die Wissenschaft, die Kunst und die Justiz symbolisiren in fast gleich großen Fresken: da treten diese Gemälde zusammen als Repräsentanten der gegenseitig sich bedingenden Urmächte, deren harmonisches Zusammenwirken der Erzhirte in Rom pflegen soll. Jene Gleichordnung der vier Geistesmächte an den Wänden der Stanza della Segnatura besagt nichts Geringeres, als daß sie alle von oben stammen und nach oben ziehen; daß sie einer weiteren und einer engeren Offenbarung, aber immer demselben Gotte angehören. Die Idee des Rechts ist ebenso ewig wie die Idee der Gnade,

der Staat ebenso eine Gottesordnung wie die Kirche, die Welt der Schönheit ebenso von göttlichem Geist erfüllt, wie das Reich der Wahrheit und der erlösenden Liebe! Wahrlich! Das ist eine Philosophie der Geschichte, wie sie freier und großartiger selbst ein Luther und ein Schleiermacher nicht zu ersinnen vermocht haben! Die Art, wie hier die Urmächte des menschlichen Lebens nicht blos an der Decke durch allegorische Gestalten abgeschattet, also nicht blos als abstrakte Ideen gedacht, sondern in den darunter befindlichen Historienbildern in lebendige Handlung übersetzt werden; die Art, wie diese großen Gemälde trotz aller geschichtlichen Beziehungen doch die Universalität der Idee, trotz aller Mannigfaltigkeit der individualisirenden Charakteristik doch den Goldgrund himmlischer Schönheit festhalten; die Art endlich, wie hier die vorchristliche und die christliche Geistesbewegung in der Menschheit als die verschiedenen Ströme einer und derselben Quelle gefaßt und besonders die antike Wissenschaft und Kunst mit der modernen gleichmäßig unter den Schutz des Papstes gestellt werden: dies Alles sollte in herzbezwingender Weise den „Knecht aller Knechte Gottes“ erinnern an seinen weltumfassenden Beruf, ihn erheben und demüthigen zugleich!

Zwei von jenen weltberühmten vier Bildern nehmen den größten und dabei fast gleichen Flächenraum ein — sie bedecken die einander gegenüberliegenden Hauptwände des Zimmers. Sie sind aber auch die bedeutendsten vermöge der Fülle und Anordnung ihrer Gestalten; sie enthalten die Vermählung von klassischer Ruhe und bewegter Handlung, von großartigem Gedankengehalt mit den lichtvollsten, überzeugendsten Formen; sie sind unvergleichlich hinsichtlich der in ihnen niedergelegten, schöpferischen Erfindungskraft, der Feinheit und Durchsichtigkeit der psychologischen Charakteristik. Sodann geben sie die vollendetste Ausprägung, deren der strengere symmetrische und der freiere malerische Stil in der Freskomalerei fähig sind. Der architektonische Aufbau der „Disputa“, besonders in ihrer oberen Hälfte,

verkörpert gewissermaßen die Unwandelbarkeit der Heilsoffenbarung und die ewige Geltung des Sittengesetzes, auf welchen beiden die Kirche ruht; hingegen erinnert in der „Schule von Athen" die hinreißende Eurhythmie, die größere malerische Freiheit, die staunenswerthe Fülle von frei erfundenen Gestalten und Formen, endlich die größere Breite der Gewandmassen mehr an die Freiheit und den lebendigen Fluß der auf sich selbst ruhenden Wissenschaft. — Aber noch mehr liegt in der Gegenüberstellung dieser beiden Bilder. Was auf kirchlichem Gebiete Luther begründete und Schleiermacher vollendete, das hat hier unabhängig von ihnen ein Künstler von Gottes Gnaden in Farben gekleidet: die wahre Wissenschaft führt nicht ab vom ewigen Wesensgehalt der Offenbarung, sondern zu ihm hin: echter Glaube und echte Wissenschaft ergänzen und bedingen einander, denn die Ursätze auch der Wissenschaft ruhen auf Glauben; die vom kirchlichen Bekenntniß unabhängige, in ihrem eigenen Geist und mit ihren eigenen Mitteln wirkende Wissenschaft muß, so anders es ihr nur um die Wahrheit zu thun ist, in ihren letzten Ergebnissen allemal dem wahrhaft religiösen Geiste dienen. Für Rafael ist die Philosophie nicht die Magd der Theologie, sondern deren ebenbürtige Gehülfin und Schwester; beide haben dieselbe psychologische Wurzel, beide streben — wenn auch auf verschiedenen Wegen — nach demselben Ziel; beide umspannen das Reich der sichtbaren wie der unsichtbaren Welt.

Dennoch wahrt Rafael innerhalb dieser Einheit auch in der denkbar feinsten Weise die Unterschiede beider Geistesmächte. Wohl ist in beiden Bildern ein wunderbarer Reichthum von Gestalten und Gruppen auf je einen Mittelpunkt bezogen; es setzen sich auch beide Bilder zusammen aus geschichtlichen und aus frei erfundenen Idealfiguren; beidemal ist die Verschiedenheit der Charakteristik innerhalb der allbeherrschenden Schönheit geradezu staunenswerth; endlich lassen die zwei Gemälde sofort erkennen, daß es Männer des Geistes sind, welche da in gemein-

samer Arbeit stehen. Dennoch tragen die Gestalten auf der „Disputa“ ein andersartiges Gesammtgepräge, sind durchhaucht von einem anderen geistigen Fluidum als diejenigen der „Schule von Athen“. Ja, ein tieferes Eindringen ergiebt sogar, daß beide Versammlungen nicht etwa nur verschiedene Richtungen innerhalb einer höheren Einheit, verschiedene Schulen innerhalb derselben Disciplin darstellen, sondern daß sie zwei besondere und selbständige Welten des Geistes bilden. Der Stil der „Disputa“ ist bis auf die zartesten Schattirungen ein anderer als derjenige der „Schule von Athen“, entsprechend der innersten Eigenthümlichkeit der behandelten Gegenstände. Die Männer der Philosophie haben nur eine Beziehung unter sich und schöpfen aus ihrem eigenen Geiste, die Männer der „Disputa“ aber beziehen sich alle direkt oder indirekt auf eine Offenbarung, welche von oben stammt. Die Gruppen der „Schule von Athen“ sind äußerlich bewegter, aber bewahren innerlich mehr die eigenthümlich philosophische Ruhe: es ist ihnen um die Lösung eines selbstgestellten Problems zu thun. Denjenigen aber der „Disputa“ fühlt man ab, daß ihnen die Religion ungleich mehr persönliche Herzensangelegenheit und Gewissenssache ist, daß an der Erkenntniß dieser Wahrheiten ihr persönliches Heil hängt. In der „Schule von Athen“ erscheinen mehr einzelne Hauptpersonen als Träger gewisser Richtungen und Entwickelungsstufen der Philosophie und hinter den Meistern verschwinden mehr oder weniger die Schüler; in der „Disputa“ aber sind sie alle nur Jünger, verhalten sich alle empfangend gegenüber dem dreieinigen Gott in der Höhe.

Endlich aber birgt sich in der Gegenüberstellung und Ausführung dieser beiden Bilder noch eine andere wichtige Wahrheit. Die idealste schöne Menschlichkeit mit all ihrer Geistesfülle kann wohl die Reiche der Natur und der Geschichte umspannen, aber sie vermag nicht aus sich selbst zu erfinden und zu beweisen das Vorhandensein einer gnadenvoll sich herab-

lassenden Gottesliebe. Die schöne Menschlichkeit der „Schule von Athen“ bringt es wohl zu einer Befreiung durch die Macht der Idee, aber nicht bis zu einer Erlösung durch die persönlich erscheinende und sich hingebende Liebe, von welcher die „Disputa“ zeugt. Und doch! Nur derjenige, welcher alle Stadien des menschlichen Wissens durchlaufen, nur der, welcher die ganze Größe des menschlichen Geistes begriffen, nur der versteht auch ganz die Ohnmacht desselben, den Himmel zu erobern; nur der gelangt durch die „Schule von Athen“ zur „Disputa“!

Um nun den ganzen Werth der „Schule von Athen“ zu begreifen, muß man sie zunächst vergleichen mit verwandten Behandlungen desselben Stoffes, und sodann sie aus sich selbst zu würdigen suchen.

Während Rafael bei seinen religiösen Bildern auf eine kunstgeschichtliche Entwickelung von Jahrhunderten zurückblicken durfte, so war eine malerische Verherrlichung der Philosophie nur äußerst selten vorgenommen worden. Obendrein waren ihm Werke der letzteren Art sicher nur zum geringsten Theil bekannt und konnten ihm selbst in diesem Falle nur als abschreckende Beispiele dienen. Um die ganze ungeheure Erfindungskraft, die ebenso tiefe wie freie Auffassung des Wesens der Philosophie, die eminente technische Vollendung auf Seiten des Rafael vollständig würdigen zu können, muß man aber auch mit seiner Schöpfung diejenigen Werke vergleichen, welche nach seinem Tode in verwandter Richtung geschaffen wurden. Es wird sich zeigen, daß die Vereinigung aller wesentlichen Momente zu einem vollendeten Ganzen sich nur in der „Schule von Athen“ findet.

Unter dem Namen Hortus deliciarum befand sich auf der Bibliothek zu Straßburg ein berühmter Kodex, in welchem Herrad von Landsperg († 1195), die Aebtissin des Klosters Hohenburg im Elsaß, zur Unterhaltung ihrer Nonnen Auszüge

aus Kirchenvätern, lateinischen Dichtern u. s. w. zusammen stellen ließ, eine Art von Encyklopädie des damaligen Wissens, worin auch Miniaturmalereien vorkamen. Eine derselben ist eine allegorische Darstellung der Philosophie und der von ihr ausgehenden sieben freien Künste. Letztere wurden von der sogenannten Artistenfakultät gelehrt, welche wohl unserer heutigen philosophischen Fakultät entspricht, aber nur über das Wissensmaterial unserer jetzigen Gymnasialbildung verfügte. Die Schüler mußten einen niederen und einen höheren Kursus durchlaufen; jener (das trivium) bestand aus Grammatik, Rhetorik und Dialektik, dieser (das quadrivium) aus Arithmetik, Musik, Geometrie und Astronomie. Uebrigens nahm zwar die Artistenfakultät im Verband der Universitätsstudien die letzte Stelle ein, wurde aber doch in ihrer Bedeutung als „fromme Ernährerin der übrigen Fakultäten" anerkannt.

In der erwähnten Miniatur nun sitzt die Philosophie als weibliche Gestalt, welche in den Händen einen großen Spruchzettel hält, aber unter einem diademartigen Hauptschmuck drei Köpfe birgt, welche durch die Beischrift Ethica, Logica und Phisica erklärt werden. Aus ihrer Brust strömen sieben Bäche, welche die sieben Künste bedeuten; zu ihren Füßen sitzen schreibend Sokrates und Plato. Um diese mittlere Hauptgruppe sind sieben durch kurze Säulen getragene Halbkreise angebracht, in welchen die sieben freien Künste als sieben Frauengestalten mit bestimmten Attributen abgebildet sind. So hält die Grammatik in der einen Hand das Lesebuch, in der andern die Ruthe; die Dialektik hält einen Hundskopf, welcher gewaltig bellt, die Arithmetik eine Rechenschnur. Das Ganze umschließt ein großer Kreis, unter welchem vier Personen schreiben. Eine Beischrift „poëtae vel magi" kennzeichnet sie als „heidnische Dichter"; schwarze Vögel (d. h. Teufel) flüstern ihnen ebenso ihre Gedanken zu, wie die weiße Taube als Symbol des heiligen Geistes die Frommen inspirirt.

Eine Kuriosität ersten Ranges ist ferner ein Gedicht, welches im Jahre 1107 Baudri de Bourgueil, der spätere Erzbischof von Dol, verfaßte und der Tochter Wilhelm's des Eroberers widmete. Darin kommt die Beschreibung einer fürstlichen Wohnung aus dem Ende des elften oder Anfang des zwölften Jahrhunderts vor. Der Alkoven, welcher das Bett der Prinzessin enthielt, war geschmückt mit einem Wandteppich, in welchen die Eroberung von England eingewebt war; die gewölbte Decke enthielt eine Nachbildung des Sternenhimmels, der Fußboden eine in Mosaik ausgeführte große Weltkarte; das Bett aber war umgeben mit den allegorischen Figuren der Philosophie, Astronomie, Rhetorik und Dialektik.

Im Dom zu Halberstadt befindet sich ein Teppich aus der romanischen Zeit, in welchen Karl der Große mit vier Philosophen eingestickt ist. Der Schatz der Schloßkirche zu Quedlinburg enthält einen erst geknüpften, dann geschorenen Teppich, in welchen im 12. Jahrhundert die Aebtissin Agnes von Meißen die Vermählung des Merkur mit der Philologie eingestickt hat. Hier repräsentirt letztere nach mittelalterlichen Begriffen die Wissenschaft, genau so wie sonst die Philosophie. Merkur führt dort alle die Tugenden heran, welche die Philologie groß machen, die Klugheit, Keuschheit, Gerechtigkeit, die Weisheit ꝛc. (Vgl. S. 79.)

Eine dem Rafael wahrscheinlich bekannte Freske befand sich in der zwischen 1320 und 1350 erbauten Spanischen Kapelle der Kirche Santa Maria novella zu Florenz. Jene Malereien rührten her von Taddeo Gaddi († 1366), welcher an der Westwand des ehemaligen Kapitelsaales des alten Dominikanerklosters den Thomas von Aquino verherrlichte. Dieser Stolz der Dominikaner und Normaldogmatiker des Mittelalters sitzt in seinem Ordenskleide auf einem hohen gothischen Throne. Ihm zur Seite auf Bänken: einerseits Hiob, David, Paulus, Markus, Johannes; andererseits Matthäus, Lukas, Moses

Jesaias, Salomo. Diese Auswahl war bedingt durch die Rücksicht auf die biblischen Bücher, zu denen Thomas Kommentare geschrieben. Zu den Füßen des Thomas knien die Ketzer Arius, Sabellius, Averroës; über ihm durchfliegen die sieben Haupttugenden mit ihren Attributen den Raum. Unter der erstgenannten Figurenreihe sitzen vierzehn weibliche Gestalten auf prachtvollen gothischen Stühlen: Personifikationen derjenigen Tugenden, freien Künste und religiösen Kräfte, deren ausgezeichnete Träger die zu ihren Füßen sitzenden Männer waren. Die Grammatik lehrt drei Knaben, unter ihr schreibt Donat; die Rhetorik ist dargestellt als Genius des Cicero, die Dialektik mit Aristoteles, die Musik mit Tubalkain, die Astronomie mit Ptolemäus, die Geometrie mit Euklid, die Arithmetik mit Pythagoras. Hier sind darum Heiden als geschichtliche Träger dieser Disciplinen erwählt, weil sie alle der Theologie dienen sollen. Den sieben weltlichen Gestalten entsprechen sieben kirchliche; zuerst die drei Gestalten der theologischen Tugenden (Glaube, Liebe, Hoffnung), dann die vier Figuren, welche die Bethätigung der christlichen Wissenschaft im Leben symbolisiren. So ist dieses Gemälde jedenfalls nach zwei Seiten hin interessant. Die Philosophie gilt dem Mittelalter nur als eine Hülfswissenschaft der allbeherrschenden Theologie, beide aber werden malerisch nothdürftig illustrirt durch eine rein äußerliche Aneinanderreihung von allegorischen und geschichtlichen Figuren. Von einer selbständigen Behandlung der Philosophie in einem Historienbilde ist keine Rede. Wenn aber an der Decke der Spanischen Kapelle die Ausgießung des heil. Geistes gemalt ist, so soll dies bedeuten, daß die Wissenschaft nur durch den Geist der Kirche zur vollen Erkenntniß der Wahrheit gelangt.

Auf einem Temperabilde von Benozzo Gozzoli († 1478) im Louvre thront der heil. Thomas von Aquino, während rechts und links von ihm Plato und Aristoteles stehen. Ueber dem Thomas erscheint Christus, umgeben von den vier Evangelisten,

zu den Füßen aber des Kirchenlehrers der überwundene Arius als das Urbild aller Ketzer.

Andrea Mantegna (1431—1506) hat ein Bild gemalt „Vertreibung der Laster durch die Tugenden", auf welchem auch die Philosophie als fackeltragende Frau erscheint; gemeinsam mit der Tapferkeit (unter der Gestalt der Minerva) und der Keuschheit (unter der Gestalt der Diana) verfolgt sie die Laster. Hier ist es bedeutsam, daß gegen Ausgang des Mittelalters der Philosophie bereits eine höhere Bedeutung beigemessen wird.

Auf dem allegorischen Gemälde Hans Holbein d. J. Triumph des Reichthums (im Stahlhof zu London) zügelt ein ungefähr vierzigjähriger Mann die den Wagen des Plutus ziehenden Rosse. Dieser Mann soll sein ein Sinnbild der ratio, d. h. in diesem Falle nicht etwa der philosophischen Vernunft, sondern des praktischen Verstandes.

Ein vielgebrauchtes Schulbuch, die Margaritha philosophica des Karthäusers Gregor Reisch (Basel, 1503 und 1535), umfaßte in zwölf Büchern die sieben freien Künste und einige Abhandlungen, welche wir heutzutage als Naturphilosophie, Psychologie und Metaphysik bezeichnen würden. Auf dem Titelblatt der Originalausgabe (Holzschnitt) erscheint die Philosophie unter dem Bilde eines Weibes mit drei Köpfen unter einer und derselben Krone. Diese drei Köpfe bedeuten den beigegebenen Inschriften zufolge (naturalis, rationalis, moralis), daß die Philosophie das Reich der Natur, der Vernunft und des Gewissens gleichmäßig umspannt und harmonisch zu einem Ganzen vereinigt. Eine höhere Werthschätzung der Philosophie zeigt sich aber auch darin, daß diese Gestalt nicht blos in der Rechten ein aufgeschlagenes Buch, sondern auch in der Linken ein Scepter hält und geflügelt ist. Dadurch wird also doch die Herrschaft und der freie Geistesflug der Philosophie symbolisirt. Zu Füßen dieser großen Gestalt stehen sieben kleinere weibliche Figuren, Allegorien der sieben freien Künste, deren

jede an den herkömmlichen Attributen erkennbar ist. — Ein zweiter zur Originalausgabe der Margaritha philosophica gehöriger Holzschnitt veranschaulicht des Nikostratus triclinium philosophiae. Man erblickt im Hintergrunde die Häuser einer mittelalterlichen Stadt, im Vordergrunde aber lockt eine große Frauengestalt (die Pädagogik) einen Schüler durch eine vorgehaltene ABC-Tafel zum Eintritt in ein thurmartiges Gebäude, dessen verschlossene Pforten sie öffnet. In den Untergeschossen dieses Thurmes hausen die Schüler des Donat und darüber des Priscian; auf dem Unterbau aber erheben sich in terrassenartiger Verjüngung drei Geschosse, aus deren rundbogigen Oeffnungen die Vertreter der höheren philosophischen Abtheilungen herausschauen. Die Spitze aber von Dialektik, Rhetorik, Musik, Geometrie, Astronomie, Physik und Moral ist Peter der Lombarde, welcher als Repräsentant der „Theologie oder Metaphysik" alles beherrscht. Hier begegnen wir also zwar auch der den Vertretern des Platonismus geläufigen humanistischen Anschauung, daß die Philosophie in die Theologie ausläuft; im Uebrigen aber tritt hier denn doch schon eine fühlbarere Würdigung hervor, als in der ersten Hälfte des Mittelalters.

In der Neuzeit ist die Philosophie wohl auch als allegorische Einzelfigur dargestellt worden, noch mehr aber das, was man seit etwa hundert Jahren „Philosophie der Geschichte" nennt. Zur ersten Klasse gehören folgende Werke. Vogel von Vogelstein (1788—1868) hat an der Decke des Speisesaales im königl. Schloß zu Pillnitz allegorische Gestalten gemalt, darunter auch die Philosophie. Ed. Bendemann hat im königl. Schloß zu Dresden links von der Thür zum Thurmzimmer den Sokrates als Gegenstück zum Prometheus angebracht, weil von ersterem die Philosophie des Plato und Aristoteles ausging, diese aber die olympischen Götter entthronte, die Unsterblichkeit der Seele lehrte und damit den Uebergang zur christlichen Weltanschauung bildete. Götzenberger hat in

der Aula des Universitätsgebäudes zu Bonn die Philosophie als Königin der Wissenschaft gemalt. Wilhelm von Kaulbach hat über den Thüren und an den Fensterwänden des Treppenhauses im neuen Museum zu Berlin allegorische Frauengestalten auftreten lassen, um die Bedeutung seiner großen Gemälde zu verdichten zu Einzelsymbolen; darunter befindet sich auch „die Wissenschaft", welche man wohl als ziemlich gleichbedeutend mit der Philosophie ansehen darf. Zu den sieben Engelordnungen der mittelalterlichen Kirchenlehre gehörten auch die „Wissenschaften", welche eine Sanduhr und den Zirkel an die Weltkugel hielten. Noch Peter v. Cornelius hat sie um seinen Gottvater an der Decke der Ludwigskirche zu München sammt den übrigen Engelordnungen gruppirt.

Hieran reihen sich eine Anzahl von cyklischen Gemälden, welche mit Rafael's „Schule von Athen" eine gewisse Verwandtschaft haben. Es gehören hierher sehr bedeutende und berühmte Schöpfungen von den ersten Künstlern der Neuzeit; trotzdem verbindet keines so sehr Fülle der Gruppen mit idealster Durchsichtigkeit und bedeutungsvollsten Bezügen, keins wahrt den innern und malerischen Zusammenhang aller Gestalten so sehr wie Rafael's Meisterwerk. Alle jene Parallelbilder kranken daran, daß sie allzusehr des Kommentars bedürfen und sich zu wenig als einheitliches Ganze präsentiren. Die großartigste Leistung unter allen ist ja Kaulbach's „Reformationszeitalter". Dieses bietet gewissermaßen eine Encyklopädie aller Wissenschaften der Neuzeit in meist geschichtlichen Gestalten und Gruppen; aber es enthält doch mehr ein Nebeneinander als ein Ineinander der Figuren und erfordert zu viel Reflexion sowie geschichtliche Kenntnisse, um dem Beschauer verständlich zu werden. Delacroix hat im Palais Bourbon, dem jetzigen Abgeordnetenhaus, den Bibliotheksaal 1847 mit Fresken geschmückt. An fünf Kuppeln malte er die Entwicklung der menschlichen Kultur, welche er beherrscht sein läßt von der Theologie und Philosophie

(Religion und Wissenschaft), der Kunst, dem Recht und den Naturwissenschaften. Auf den beiden im Halbkreis geschlossenen Wänden malte er die Wiege und das Grab der antiken Kultur: Orpheus bringt den Griechen die Kunst des Gesanges, Attila schlägt die alte Welt in Trümmer. Ingres hat grau in grau auf Leinewand an der Decke eines Saales im Louvre „Die Apotheose des Homer" gemalt. Leider verzichtete er auf perspektivische Verkürzung und reihte seine Figuren horizontal nebeneinander an. Die Ruhmesgöttin schwebt zum thronenden Homer herab, um ihm den Lorbeerkranz auf das Haupt zu drücken; um den Sängerkönig herum sind die Ilias und Odyssee, in weiterem Abstand die berühmtesten Dichter und Künstler des Alterthums und der Neuzeit geschaart. Heinrich Lehmann hat den Festsaal des Hôtel de Ville zu Paris 1852 mit einer Reihe von Zwickelbildern geschmückt, worin er die Kulturentwickelung der Menschheit schildert, welche natürlich im Herzen nicht blos Frankreichs, sonder auch der Erde gipfelt.

Um nun aber den Abstand der blosen Illustration und Allegoristerei von der „Schule von Athen" am schlagendsten zur Anschauung zu bringen, muß man Fr. Overbeck's „Triumph der Religion in den Künsten" zergliedern (Museum zu Frankfurt a. M.). Das Bild zerfällt in eine obere und eine untere Hälfte. In der Mitte der himmlischen Urbilder der auf Erden vertretenen Künste erscheint die Maria, welche dadurch schon die Poesie repräsentirt, daß sie das sogen. Magnifikat (Luk. 1, 46—55) niederschreibt. David und Lukas symbolisiren die Musik und die Malerei; Salomo mit dem Modell des ehernen Meeres (im Vorhof des Tempels zu Jerusalem) erscheint als Schirmherr der Plastik, der Evangelist Johannes mit dem Grundriß des himmlischen Jerusalem als Vertreter der Architektur. Noch mehr aber als die Figuren der oberen Hälfte sind diejenigen der unteren eingehüllt in eine Wolke von gesuchten Beziehungen. Da zeigt Niccolo Pisano seinen

Schülern altchristliche Sarkophage; Ghiberti, Luca della Robbia und P. Vischer vergegenwärtigen die Formenschönheit, die Mystik und die Naturtreue in der Plastik. In der Gruppe der Baumeister erklärt der Architekt der gothischen Stephanskirche in Wien seinen Schülern den Plan einer altchristlichen Basilika, Erwin v. Steinbach mit seinem Plan des Straßburger Münsters wirkt ein auf Brunelleschi, den Erbauer des Florentiner Domes und Begründer der Renaissance. In der Mitte zwischen diesen beiden Gruppen betrachten Mönche die Miniaturen von Manuskripten. Im Mittelgrunde stehen die Vertreter der großen Malerschulen, links die Toskaner um Dante, Rafael und Michelangelo, rechts Fiesole und Benozzo Gozzoli, van Eyck und Memling, Dürer und Mantegna. Um den Brunnen des Lebens aber vertheilen sich zwei Gruppen von Künstlern: in die obere Schale desselben blicken die Idealisten (weil der Himmel sich darin spiegelt!), in die untere die Meister der Farbe und der Naturwahrheit. Rafael endlich trägt darum einen weißen Mantel, weil er — die verschiedenen Richtungen der Malerei ebenso in sich vereinigt hat, wie das Weiß die Neutralisation aller andern Farben ist!! —

Sowie nun an der Decke des Urkundenzimmers die allegorische Figur der Theologie die „Disputa“ vorbereitete, so ist gewissermaßen die Ueberschrift zur „Schule von Athen“ die an derselben Decke befindliche „Philosophie“. Beide sind sitzend auf Wolken dargestellt, um die Geisteswelt der beiden Wissenschaften in eine höhere, ideale Sphäre zu rücken. Die Philosophie sitzt mit halber Wendung des Oberkörpers nach rechts auf einem weißen, reichgeschmückten Marmorthron. An den Stuhlwangen tritt das Bild der Diana von Ephesus heraus, welches einem antiken Fund nachgebildet sein mag. Man muß eine noch jetzt im Vatikan befindliche Statue dieser Diana als der naturalistischen Personifikation der zeugenden Naturkraft vergleichen mit der Rafael'schen Behandlung dieses heiklen Stoffes,

um die ganze Zartheit des Urbinaten zu würdigen. Die Philosophie ist ein majestätisches Weib von römischem Typus. Der Kopf läßt schließen auf ein ebenso tiefes, wie scharfes Denken, aus den Augen strahlt das Licht der klaren Vernunft, der große, nach außen gekehrte Blick umspannt das All der Erscheinungswelt. Von der Stirne strahlt ein Karfunkel, das Sinnbild der lichtgebenden Wahrheit. So trägt die Philosophie die Leuchte der Erkenntniß gewissermaßen im eigenen Geist des Menschen, während die Theologie mit ihrem um den Kopf gewundenen Schleier und Oelkranz, mit ihrem still in sich gekehrten Blick sich mehr als die Herzensdenkerin kundgiebt, welche das Evangelium vom Frieden Gottes mit den Menschen in leiser Verhüllung trägt. Die Philosophie ist bekleidet mit einem gelblich weißen Untergewand und einem blauen, über das Knie geworfenen Mantel. Die verschiedenen Streifen ihres Gewandes sollen vielleicht eine Anspielung auf die vier Elemente enthalten: blau mit goldenen Sternen, roth mit Salamandern, grün mit Fischen, gelbbraun mit Pflanzen. Das waren die herkömmlichen Farben des Mittelalters, um die vier Elemente und das Universum zu bezeichnen: Himmel, Erde, Land und Meer. Auf beiden Seiten der Philosophie halten Genien Tafeln mit der Inschrift Causarum cognitio; diese Wissenschaft hat es also zu thun mit der Erkenntniß der Ursachen, der letzten Gründe und Gesetze, von denen das All der Erscheinungen zusammengehalten wird. Die Philosophie selbst hält mit der Rechten auf ihrem linken Knie das Buch Naturalis, mit der Linken aber auf demselben Knie und Buche aufrecht das Buch Moralis. Geschichtlich begann eben die Philosophie mit der Naturlehre, der Mathematik und Astronomie, um sich dann zu den höheren Aufgaben der Ethik und Methaphysik, der Erkenntniß des Sittengesetzes und der Gottheit zu erheben.

Zur Philosophie gehört noch eins der Bilder in den länglichen Eckfeldern der Decke. Dasselbe stellt die Astronomie

dar als ein schönes junges Weib, welches sich über die Himmelskugel beugt; mit dem einen Arm stützt sie sich auf diese Kugel, den anderen streckt sie in die Höhe. Ihr zur Seite stehen zwei Knaben auf Wolken, welche gleichfalls Bücher in den Händen haben. Indem diese Gestalt herabweist auf die „Schule von Athen", soll sie wahrscheinlich andeuten, daß die Philosophie das gesammte Dasein, Himmel und Erde, erforschend umspannt und erkennend durchdringt.

Gehen wir nun über zur Betrachtung des Hauptbildes selbst. Da ist denn zunächst bedeutsam der Raum, vor und in welchem die ganze Scene spielt. Wir stehen gegenüber einem der herrlichsten Renaissancepaläste, zu dessen Vorhalle vier breite Stufen hinaufführen. Die hohe Vorhalle ist überdeckt von zwei kassettirten Tonnengewölben und durchleuchtet von dem Oberlicht zweier hintereinander liegender Höfe. Anscheinend ist der vordere Hof eine von einer Kuppel überwölbte Rotunde. Die Gewölbe ruhen auf einer stolzen Pilasterreihe mit Architrav, Fries und hervortretendem, gegliedertem Gesims; zwischen den Pilastern stehen in Nischen Götterbilder, deren Bedeutung im Innern der Halle unerkenntlich bleiben muß. Nur die an der Vorderseite rechts und links vom Haupteingang angebrachten Statuen des Apollo und der Athene kehren sich dem Beschauer zu. Links steht der nackte Apoll, mit der Rechten sich stützend auf einen Sockel, im linken Arm die Lyra haltend. Rechts steht die behelmte Athene mit der Lanze und dem Medusenschild, unter beiden Göttergestalten aber sind Reliefs von symbolischer Bedeutung angebracht. So verhandeln die Meister und Jünger der Philosophie unter den Augen des in voller Leibesschönheit strahlenden göttlichen Jünglings, des Apoll als Hortes der Kunst, und der streitbaren keuschen Göttin der Wissenschaft, welche dem Mythus zufolge als Urweisheit dem Haupte des höchsten Gottes entsprungen war. So auch soll die strenge Wissenschaft als eine hehre heilige Kunst geübt werden; so sollen ihre Ergebnisse in ein künstlerisch geformtes

Gewand gekleidet sein, damit die Wahrheit als Schönheit der Menschheit zugänglich werde. Ueber den Denkern der „Disputa" öffnet sich der Himmel, wenn auch durch eine dünne Wolkenschicht von ihnen geschieden; die Denker der „Schule von Athen" aber sind umgeben von einem geschlossenen Raume, die Perspektive ist nur in die irdische Ferne gerichtet — zum Zeichen dafür, daß zunächst die Erde und nicht der Himmel die Heimath, die Weisheit und nicht die Religion das Ziel der Philosophie sei. Wenn aber vier Stufen hinaufführen in diese weite, tempelartige Halle, so fühlt man sich nicht blos erinnert an die griechischen Tempel, welche wie ein Weihgeschenk für eine Gottheit oder einen Heros auf einem zwei- bis dreistufigen Unterbau dalagen; es hat vielmehr dieser Treppenaufgang noch eine höhere symbolische Bedeutung. Vor der untersten Stufe am Boden und auf der untersten Stufe werden die Elemente der Philosophie und die exakten Wissenschaften gruppirt; auf der höchsten Stufe aber, am Eingang zur Halle selbst, da stehen die Träger der eigentlichen Geisteswissenschaften, in der Mitte die Vollender der Philosophie selbst. Sowie sie geistig Mittel- und Höhepunkte sind in der Geschichte, so auch hier räumlich.

Wenn nun der Gedanke, die großartigste Geistesbewegung auch in einen entsprechend prachtvollen Raum zu verlegen, mit hoher Freude zu begrüßen ist, so liegt die Frage nahe: woher stammt die Architektur auf der „Schule von Athen"? Nach den Einen von Bramante, dem Freund des Rafael und Baumeister der Peterskirche, nach den Andern von Rafael selbst. Da die gleich großartige Architektur in der „Vertreibung des Heliodor" sicher von Rafael herrührt, so ist es wohl richtiger, auch die Architektur der „Schule von Athen" auf ihn zurückzuführen, wenn auch der Stil des Bramante dem großen Maler vorgeschwebt haben mag. Jedenfalls enthält die Gesammtanlage des Bildes eine so geniale Verbindung von Architektur, Plastik

und Malerei, daß die Komposition wohl nur dem Geist des Rafael entstammen kann. *

Man hat angenommen, daß Rafael bei dem Entwurf seiner Komposition sich habe leiten lassen von Petrarca's „Triumph der Liebe", welcher Dichter im dritten Gesange dieses Buches, im „Triumph des Ruhmes" auch die einzelnen griechischen Hauptphilosophen besingt. Andere haben daran erinnert, daß damals in Italien das Studium der Philosophie, insbesondere der Platoniker, weit verbreitet war; Männer wie Balthasar Castiglione, Bibiena u. A. hätten wohl den Künstler in den Entwickelungsgang der griechischen Philosophie eingeweiht. War dies wirklich der Fall, so gereichte es jedenfalls dem Rafael zur Ehre, daß er sich überhaupt mit Gelehrten berieth; die meisten unserer heutigen Künstler halten etwas Derartiges unter ihrer Würde. Wenn Rafael aber auch mehr empfing als die einzelnen Merkmale, woran man mehrere der Philosophen erkennt; wenn er auch in das Wesen der griechischen Weltweisheit und ihrer einzelnen Schulen eingeführt wurde, so ist und bleibt doch in der Hauptsache dies Gemälde seine selbständige Schöpfung. Es ist wohl ein Glück für Rafael und die Kunst gewesen, daß er damals nur eine mangelhafte Beschreibung der griechischen Philosophie erhalten konnte, denn um so mächtiger hat sein Genius sich entfaltet. Der eigentliche Werth des Gemäldes als eines Historienbildes im großartigsten Stil kommt

---

* Will man nicht blos die Schönheit, sondern auch den organisch nothwendigen Zusammenhang dieser Architektur mit der dargestellten Handlung würdigen, so vergleiche man damit die rein äußerlich angefügte Architektur in des Perugino „Schlüsselverleihung an Petrus" (Freske in der Sixtinischen Kapelle) oder dessen „Vermählung der Maria" (Tafelbild in Caen). Als Vorbild übrigens der herrlichen Bogenhalle auf der „Schule von Athen" hat man sich die dreischiffige Renaissancehalle im „Gastmahl des Herodes" wohl zu denken, einer Freske von Domenico Ghirlandajo in S. Maria Novella zu Florenz.

auf Rechnung des Rafael allein. Ist schon die sog. „Gedankenmalerei“ überhaupt eine der schwersten Aufgaben dieser Kunst, so ist es geradezu ein ungeheueres Wagniß, den abstraktesten aller Stoffe in lebendige Handlung, das innerlichste Gedankenleben in entsprechende äußere Haltung und Bewegung zu übersetzen. Mag man die „Schule von Athen“ auslegen wie man will: von vornherein muß man zugestehen, daß hier mit hinreißender Kraft ein einziges großes Gesammtleben als ein Organismus geschildert ist, dessen Theile relativ selbständig, aber doch einander unentbehrlich sind. Wohl liegt über der „Disputa“ und der „Schule von Athen“ dieselbe episch feierliche Ruhe und Klarheit; der Stoff zur ersteren aber war dankbarer, leichter und schon öfter bearbeitet: vom rein künstlerischen Standpunkte aus ist das zweite Bild die höhere Leistung.

Um nun beurtheilen zu können, was die „Schule von Athen“ darstellt, muß man sich zunächst klar machen, was sie nicht ist; man muß abwehren die verschiedenen Auslegungen, denen diese grandiose Gedankenmalerei mit ihrem mehrdeutigen Namen ausgesetzt gewesen ist. Fast komisch berührt die Vermuthung von Hermann Grimm, daß Rafael den Streit des Apostels Paulus mit den griechischen Philosophen auf dem Areopag zu Athen habe darstellen wollen (Apostelgesch. 17, 18). Es ist denn doch höchst unwahrscheinlich, daß Rafael denselben Stoff zweimal behandelt hätte — in der „Schule von Athen“ und auf einem der Tapetenkartons (jetzt im Kensington-Museum) —, ohne die geringste Verwandtschaft zwischen beiden Bildern erkennbar werden zu lassen. Dagegen ist nicht ohne ein Wahrheitsmoment die Auffassung des Vasari: die Philosophie sei eine Art von spekulativer Theologie, deren Einheit mit den Naturwissenschaften Rafael habe lehren wollen. Hieran mag richtig sein, daß Rafael die Zusammengehörigkeit unserer „Geisteswissenschaften“ und „exakten“ Naturwissenschaften malerisch verkörpert hat; die Philosophie aber die Rolle einer

verkleideten Theologie spielen zu lassen, fiel ihm nicht ein, denn sonst hätte er ihr einen Seitenplatz auf der „Disputa“ angewiesen, nicht aber eine ganze Freske gewidmet.

Mißlich ist auch der Erklärungsversuch von Passavant und Förster, denen sich mehrere Reisehandbücher angeschlossen haben. Nach ihnen wollte Rafael die Geschichte der griechischen Philosophie in deren hauptsächlichsten Vertretern schildern. Abgesehen davon, daß dann eine Bezeichnung der einzelnen Gestalten mit Namen nöthig gewesen wäre, wie dies theilweise auf der „Disputa“ geschah, so hätte Rafael dann auch nur eine Illustration und zwar eine undurchführbare gegeben. So wenig aber die „Disputa“ eine blose Illustration der Kirchengeschichte ist, so wenig ist auch ihr Gegenstück, die „Schule von Athen“, eine Erzählung vom Verlauf der griechischen Philosophie. Beide Bilder ziehen vielmehr einzelne geschichtliche Figuren nur insoweit in ihren Kreis herein, als es zur Veranschaulichung der zu Grunde liegenden Hauptidee nöthig ist. Passavant und Förster müssen sich deshalb in einer Reihe von Vermuthungen ergehen, für welche einen Beweis zu führen niemals möglich sein wird.

Auch Springer bleibt noch zu sehr in der Vasari'schen Erklärung gefangen, wenn er sagt: „In der „Schule von Athen“ hat Rafael die Ideen des humanistischen Zeitalters von den aufsteigenden Stufen der Erkenntniß, von der Harmonie des Wissens mit dem religiösen Glauben, von der Einheit der Platonischen Philosophie mit der Theologie verkörpert.“ Das liefe denn doch auf eine Art von Tendenzmalerei hinaus, welche die Philosophie scheinbar verherrlichte, im Grunde aber herabdrückte zu dem formalen Erweis von der materialen Wahrheit der Theologie. Auch gipfelt die „Schule von Athen“ nicht in Plato allein, sondern in der Ebenbürtigkeit von Plato und Aristoteles.

Die trockene Kürze, mit welcher Waagen in der „Schule von Athen“ die malerische Verleiblichung der „Wissenschaft“

sah, ebenso wie in der „Disputa“ diejenige der „Religion“, scheint uns der Wahrheit noch am nächsten zu kommen: diese besteht für uns darin, daß Rafael das Wesen oder das Ideal der Philosophie selbst in Farben wiedergeben wollte. Nur darum, weil der Entwickelungsgang der griechischen Philosophie in seinen Grundzügen vorbildlich war und ist für das Wesen und die Geschichte der Philosophie überhaupt; nur darum, weil zu Rafael's Zeit es eine vollständig abgeschlossene und schöpferische Entwickelung der Philosophie nicht gab, als diese: nur darum hat er seine Personifikationen dem Schatze des Hellenenthums entnehmen müssen. Hätte er die durch den deutschen Protestantismus hervorgerufene zweite schöpferische Periode der neudeutschen Philosophie gekannt, so würde er dieselbe wohl ebenso berücksichtigt haben, wie die altgriechische. Rafael hat vielmehr die durch das Wesen des Menschen und der Welt bedingten Grundrichtungen der Philosophie, die verschiedenen Wege zu der einen Wahrheit, das Verhältniß von Geist und Natur in der Philosophie veranschaulichen wollen. Mögen die einzelnen Denker und Schulen wechseln: das Ziel und die Hauptwege zu diesem Ziele bleiben stets dieselben.

Die jeweiligen Philosophen verschwinden vor der Selbstbewegung der Idee und dienen nur dazu, daß sich das Ideal der Philosophie immer vollendeter auswirke. Eine (wohl unbewußte) Hinneigung des Rafael zum Platonismus im Sinne Springer's vermögen wir nur so weit zuzugeben, als Rafael — um in der Sprache der modernen Philosophie zu reden — nicht dem Monismus, sondern dem Dualismus huldigt. Jede Philosophie, welche das ganze Gebäude der zu ihr gehörigen Disciplin aus einem Urprinzip oder — was im Grunde dasselbe ist — aus dem menschlichen Geist allein herausspinnen will, schwebt in der Luft und scheitert zuletzt kläglich an der Macht der Thatsachen. Weder ein einseitiger Idealismus, noch ein einseitiger Realismus erschöpft die Wahrheit, denn diese

besteht weder in blosen Begriffen und Ideen, noch in blosen Dingen und Erscheinungen. Vielmehr müssen die äußere und die innere Erscheinungswelt jede für sich erforscht und bis zum Einheitspunkte beider geführt werden. Letzterer liegt daran, daß Alles nur die Aeußerung von Kräften ist, welche uns bald bewegt, bald (relativ) ruhend erscheinen. Das All ist nichts weiter als die in zahllosen Abstufungen und Erscheinungsformen sich auswirkende Kraft. Wenn nun Rafael diese beiden Hauptrichtungen der Philosophie, den sogen. Idealismus und den sogen. Realismus, in Plato und Aristoteles einander gleichordnet und hierbei die Ergänzungsbedürftigkeit beider durch den Gedankenaustausch der großen Philosophen symbolisirt: so ist es doch ein außerordentlich feiner Zug, daß Rafael den Plato mit der Hand nach oben weisen läßt. Wenn nämlich Aristoteles den Begriff und die Idee entwickelt aus dem thatsächlich gegebenen Wesen jedes einzelnen Dinges und der Idee nur ein Dasein zuschreibt in und mit der konkreten Erscheinung, so bewegt er sich streng innerhalb der Grenzen der menschlichen Erfahrung und rein menschlicher Denkoperationen. Schreiten wir aber mit Plato zu der Ansicht fort, daß die obersten Prinzipien (Ideen) zwar nicht als fertige Formeln, wohl aber als Keime in unserem Geiste ruhen, und daß wir die vorübergehenden Einzeldinge an deren ewigen Urbildern messen, so müssen wir auch eine Art von Offenbarung der Uridee (Gott) an den Geist des Philosophen annehmen. Es ist dem Wesen nach eine, ihrer Form nach verschiedene und in ihrem Gehalte gesteigerte Uridee (Gott), welche uns als Natur (Realismus), dann als Geist (Idealismus), dann als erlösende Freiheitsmittheilung (Religion) erscheint, ohne dabei sich selbst zu verlieren: insofern gehören die „Schule von Athen" und die „Disputa" nothwendig zusammen.

Rafael hat auch nicht, wie Förster meint, „Anfang, Höhe und Ausgang der griechischen Philosophie" schildern wollen, sondern vielmehr das Verhältniß der exakten Wissenschaften zu

den Geisteswissenschaften. Erstere sind im Vordergrunde rechts und links gruppirt, während letztere ihren Platz auf den oberen Stufen gefunden haben. Darin liegt angedeutet, daß geschichtlich und logisch die exakten Wissenschaften den Ausgangspunkt und die Grundlage in der Philosophie bilden. Diejenigen Denker aber, welche die Summen aller Einzelkenntnisse zusammenfassen zur wissenschaftlichen Erkenntniß und daraus die weltbeherrschenden Ideen und Gesetze ableiten: diese Denker stehen innerhalb der Philosophie höher als jene Männer, welche nur die Erfahrungsthatsachen festgestellt haben. Nicht nur ein „Steigen und Fallen" im Sinne Förster's hat Rafael geben wollen, sondern noch etwas Anderes. Wie die Propheten des alten Testaments das Bild des Messias und seines Reiches in immer vollerer Klarheit schauten; wie die Vorläufer der Reformation immer bestimmter die reformatorischen Grundgedanken ausprägten: so auch streben die einzelnen Philosophen und deren Schulen von beiden Seiten auf zu den in Plato und Aristoteles erreichten Höhepunkten des Idealismus und des Realismus. Darum sind auch bei Rafael die einzelnen Philosopheme nicht zufällig und zusammenhangslos auftauchende Einfälle, sondern es stehen die einzelnen Philosophen und deren Schulen unter sich in nothwendigem Zusammenhange, natürlich so, daß die relative Selbständigkeit derselben gewahrt bleibt. Endlich aber giebt es nur von unserem Standpunkte eine Erklärung dafür, daß Rafael rechts auf dem Bilde in der Gruppe der Geometer und Astronomen auch den Baumeister Bramante (als abzirkelnden Archimedes oder Euklid), sowie die Maler Sodoma und sich selbst angebracht hat. Springer führt für dieses sonderbare Verfahren gar keinen Grund an; Förster sieht darin einen Erweis dafür, daß Rafael die „Schule von Athen für das beste seiner Werke gehalten habe". Rafael hat vielmehr einerseits den Zusammenhang andeuten wollen, in welchem die bildenden Künste mit der Mathematik stehen (ebenso wie die durch

Pythagoras links auf dem Bilde repräsentirte Musik), und andererseits ihnen den Ehrenplatz zu sichern beabsichtigt, welcher ihnen im „Parnaß" versagt war. Für uns moderne Menschen steht auch theoretisch die Ebenbürtigkeit der bildenden Künste mit der Musik und Poesie fest; für das Zeitalter der Renaissance war die Poesie allein die Repräsentantin der Kunst überhaupt.

Eine bis auf das Kleinste eindringende Untersuchung ist hier unmöglich, obwohl sie außerordentlich dankbar wäre. Darum sei nur darauf hingewiesen, daß ähnlich wie auf Leonardo da Vinci's „Abendmahl" die Bewegung selbst jedes Fingers, die Haltung der Füße, die Falten der Gewänder den Meister erkennen lassen.

Beginnen wir mit der Gruppe links am äußersten Rande. Ein mit Laub bekränzter Jüngling — dem Zeichen des Grammatikers — hat auf den hohen Sockel einer Säule ein Buch gestellt, in welchem er liest. Hinter ihm steht ein Jüngling, welcher ihm die Hände auf die Schultern legt, in das Buch blickt und mitliest. Von links her tritt ein bärtiger Greis mit einem Knaben auf dem Arm hinzu. So bezeichnet diese Gruppe das Lesen und die Aneignung der Grammatik. Die Sprache ist ja nur der Niederschlag der ursprünglichsten Philosophie eines Volkes; in die Wurzeln, in die Wortverbindungen, in den Bau des Satzgefüges legt ein Volk unbewußt seine tiefsten Gedanken und wichtigsten Beobachtungen, ja geradezu ein Spiegelbild seines eigenen Wesens nieder. Darum ist die Uebung in der Grammatik zugleich die erste Logik, die fruchtbarste Schulung des Denkens.

Rechts davon sind um Pythagoras die Anhänger der Zahlenlehre geschaart. Für diesen Philosophen war das Weltall eine auf Zahlen beruhende Harmonie und die Musik nur eine flüssig gewordene Arithmetik. Die Gesammtbewegung der Himmelskörper erzeugt nach ihm einen Akkord von Tönen, welcher der musikalischen Harmonie auf Erden entspricht. Die Musik übt nicht blos eine reinigende und stärkende Wirkung auf

das Gemüth des Menschen, sondern ist auch das Mittel zur Ausgleichung aller Gegensätze. Sowie das Schöne besteht in der formellen Ordnung und Regelmäßigkeit aller Theile, so beruht auch das Wesen der Tugend in der inneren Harmonie aller Seelenkräfte. Die Seele ist die Harmonie des Leibes, und die ethischen Grundbegriffe tragen eine mathematische Form. Diese seine Gedanken schreibt der tiefsinnige Pythagoras in ein Buch, welches er auf sein rechtes Knie gestemmt hat. Links von ihm blickt ein sitzender Greis über seine Schulter und schreibt die Sätze des Philosophen ab. Hinter Letzterem steht ein Mann im Turban und sieht ihm gleichfalls in seine Aufzeichnungen; ganz hinten wird sogar der Kopf einer Frau sichtbar. Pythagoras blickt beim Schreiben auf eine Tafel, welche ein Knabe vor ihn auf den Boden gestellt hat, und auf ihr steht die Zahl 10 als die vollkommenste, weil sie die Summe von 1 + 2 + 3 + 4 ist; außerdem sind verzeichnet die griechischen Namen für den ganzen Ton, die Quarte, Quinte und Oktave. Jene Harmonie aber, welche dem Pythagoras als mystische Religion, nur als tönende Weltseele in der Musik erscheint: sie kann und soll aber auch werden zur Harmonie des Denkens, wenn sie alles aus der göttlichen Vernunft ableitet, wie der aufrecht vor Pythagoras stehende und aus seinem Buche siegreich beweisende Mann im mittleren Lebensalter. Sie kann und soll endlich auch werden zur Harmonie des schönen tugendhaften Menschen, welche verkörpert ist in dem herrlichen Jünglinge zwischen beiden Philosophen. So auch sind das Gute, Wahre und Schöne nur verschiedene Erscheinungsweisen einer und derselben Urharmonie; so sollen die auf der Zahl beruhenden Wissenschaften nicht blos den Interessen, sondern auch der Durchbildung des intellektuellen und des ethischen Menschen dienen.

Nur dann aber, wenn der Philosoph eine Gemeinde um sich zu sammeln und durch sie befruchtend einzuwirken weiß auf die Gesellschaft: nur dann überzeugt er uns von der Noth-

wendigkeit seiner Wissenschaft. Wirkt er blos negativ — sei es, daß er als einsamer Gelehrter grübelt, wie dort jener auf der untersten Stufe sitzende Mann, welcher auf einem Steinwürfel zu schreiben versucht (Heraklit?), sei es, daß er als Sonderling an Aeußerlichkeiten herum zu reformiren sucht, wie jener halbnackte Diogenes mit seinem Napf auf der zweiten Stufe — so wendet sich mit Recht die Menschheit von ihm ab, wie dort auf dem Bilde der emporsteigende Jüngling, welchen ein Mann von Diogenes zu Plato und Aristoteles hinaufweist. Nein! Der Philosoph muß ein Lehrer und Erzieher sein, wie es zunächst rechts auf dem Bilde jener kahlköpfige Meister ist, welcher den vier ihn umgebenden Jünglingen eine geometrische Figur am Boden vorzeichnet. Ein Meisterstück von psychologischer Charakterisirung ist der Prozeß des Lernens, welchen Rafael in diesen vier Schülern gezeichnet hat. Die Geometrie aber feiert ihren höchsten Triumph und zeitigt ihre besten Früchte in der Erd- und Himmelskunde, als deren Repräsentanten die beiden Männer mit Globen dastehen (Ptolemäus, Zoroaster oder Theon?). Die Formen aber der Geometrie, übertragen auf die drei bildenden Künste (Bramante, Rafael, Sodoma), sind nur eine Art der Zahl, und so schließen sich die rechte und die linke Hälfte des Bildes zur Einheit zusammen; diese Einheit aber kehrt wieder als eine höhere in dem allbeherrschenden Mittelpunkt des Bildes. Ohne die Physik giebt es keine wahre Metaphysik; auf dem Reich der meßbaren Quantitäten erbaut sich das Reich des Geistes, der unmeßbaren Qualitäten, nur durch die Formen geht der Weg zum Gehalt, nur durch die Nothwendigkeit zur Freiheit.

Die Gestalten der oberen Reihe sind nun dadurch als Träger der eigentlichen Geisteswissenschaften erkennbar, daß unter ihnen alles Schreiben und Zeichnen zurücktritt. Hier offenbart das lebendige Wort in persönlicher Unterredung seine überzeugende Macht; hier handelt es sich um das Wesen des Geistes, um das Ziel des Menschenlebens, um den höchsten

Inhalt der göttlichen und menschlichen Vernunft. Die drei um Sokrates, Plato und Aristoteles geschaarten Hauptgruppen aber sagen uns, daß die Philosophie positiv schöpferisch und menschenbildend sein soll und in ihren höchsten Vertretern auch thatsächlich gewesen ist. Darum sind nach links die Sophisten mit ihrer lügenhaften Afterweisheit verwiesen als die Repräsentanten einer unfruchtbaren Verneinung, während rechts wohl die isolirten Vertreter des Skepticismus und Pessimismus, des Eklekticismus und Materialismus zu sehen sind, in welche sich einst die griechische Philosophie nach Aristoteles' Tode zersplitterte.

Links von Plato hat sich eine Gruppe von fünf Männern der verschiedensten Alter und Stände um den porträtähnlichen Sokrates gebildet. Dessen ganz selbständige Philosophie wird charakterisirt dadurch, daß er seinen beiden größten Nachfolgern den Rücken zukehrt; in seiner streng folgernden Weise entwickelt er den Hörern seine Gründe an den Fingern. Unter den Jüngern des Sokrates zeichnet sich der schöne Alkibiades im Waffenschmuck aus; ob Xenophon auch zur Gruppe gehört, läßt sich mit Sicherheit nicht sagen. Bemerkenswerth ist der hinter Alkibiades stehende Mann, welcher die links mit ihren Büchern herzueilenden Sophisten, die Gegner des Sokrates, zurückweist.

In der Mitte endlich stehen Plato und Aristoteles als Idealgebilde des Rafael: Plato als ein Greis, Aristoteles als vollkräftiger Mann, Ersterer mit der Rechten nach oben weisend zur Welt der Ideen, Letzterer mit derselben Hand hinauszeigend in die diesseitige Wirklichkeit. Beide halten in der Linken eins ihrer Hauptwerke — Plato den Timäos, Aristoteles die Ethik — zum Zeichen, daß sie gleich groß gewesen in lebendiger Rede wie im schriftlichen Fixiren der Wissenschaft. Selbständig stehen sie nebeneinander; sie bekämpfen sich nicht, sondern ergänzen sich in lebendigem Austausch ihrer Grundsätze.

Herrlich sind auch die Schülergruppen zu beiden Seiten der Philosophenfürsten angeordnet wie psychologisch charakterisirt.

Um den Idealisten Plato schaaren sich mehr jüngere, um den Realisten Aristoteles mehr ältere Männer. Alle stehen nur zur Seite, so daß von hinten das volle Licht auf ihre Meister fällt. Aehnlich wie die Heiligen auf der „Disputa“ Christum umgeben, so stehen hier die Jünger in angemessener Entfernung, verharrend in tiefster Aufmerksamkeit und in ehrfurchtsvollem Schweigen: das Hören der Wahrheit wird für sie zum Schauen.

Eine großartigere malerische Verherrlichung der Wissenschaft giebt es nicht als auf Rafael's unsterblicher „Schule von Athen“. Im Gewande der Schönheit tritt uns hier die Wahrheit entgegen; vollendet harmonisch ist die Schöpfung des Künstlers, harmonisch auch eine Himmel und Erde einende Philosophie.

Zum ersten Abschnitt (Seite 59) ist Folgendes nachzutragen:

Am Sarkophag des Papstes Clemens II. († 1047) im Dom zu Bamberg erscheinen an den Langseiten auch die vier philosophischen Tugenden (Klugheit, Gerechtigkeit, Mäßigkeit, Stärke) im Unterschiede von den drei theologischen oder himmlischen Tugenden (Glaube, Hoffnung, Liebe). — Die Kirche zu Badenweiler besitzt ein Taufbecken, welches wohl aus der besten Zeit der Renaissance stammt. Auf der dazu gehörigen Kanne sind die drei Kardinaltugenden mit entsprechenden Sinnbildern in schön umrahmten Medaillons angebracht; auf der Schüssel selbst erblickt man in der Mitte die Temperantia, umgeben von den Figuren der vier Elemente; am Rande die sieben freien Künste. Es bedarf wohl keines Hinweises darauf, daß dieses Schmuckwerk zwar dem Geiste der Renaissance angemessen, aber prinzipwidrig ist. — In der Bibliothek des Domstiftes zu Brandenburg befand sich ein Cyklus von Wandgemälden (2. Hälfte des 15. Jahrh.), welcher das gesammte Menschenleben nach dem Schema der sieben freien Künste theils in Idealfiguren, theils in Scenen zur Anschauung brachte.

Rafael und das Madonnenideal.

Rede zur Rafaelfeier in Hamburg am 6. April 1883 im Verein für Kunst und Wissenschaft gehalten.

In außergewöhnlicher Weise haben wir uns in diesem festlich geschmückten Raume versammelt, um dankbar jenes großen, der Menschheit angehörigen Genius zu gedenken, dessen vierhundertjährigen Geburtstag heute auch die erste künstlerische Körperschaft der Hauptstadt des Reiches festlich begeht. Wir glauben unserer Verehrung den entsprechenden Ausdruck dadurch geben zu können, daß wir uns versenken in eins der bekanntesten Meisterwerke des unsterblichen Rafael; wir wollen den nicht ganz mühelosen Weg der kunstgeschichtlich-ästhetischen Würdigung eines weltbekannten Bildes gehen und den nachträglichen Erweis für die Richtigkeit eines Urtheils bringen, welches unserem Gefühle längst feststeht. Wenn wir uns hierbei auf dasjenige Gemälde beschränken, welches wie kein anderes in Wiederholungen verbreitet ist, so liegt von vorneherein der Verdacht überaus nahe, als thäten wir damit etwas recht Leichtes oder gar Ueberflüssiges. Ob dies der Fall sei, darüber können wir freilich erst dann entscheiden, wenn wir am Ende unserer Untersuchung angelangt sind. Nicht erst am Ausgange, sondern sofort am Eingange meines Vortrages aber möchte ich mich gegen ein begreifliches Mißverständniß verwahren. Ich bin gefaßt auf die Befürchtung, als wolle ich durch eine gelehrte und

trockene Zergliederung der Schönheit eines schlechthin vollendeten Kunstwerks erschöpfen, als wolle ich das in unzureichende Worte fassen, was seinem innersten Wesen nach nur gefühlsmäßig erfaßt und genossen werden kann. Allerdings glaube ich, einem Verein, dessen stolze Devise lautet: „Für Kunst und Wissenschaft", mehr geben zu sollen, als ein geistreiches Aesthetisiren oder die beliebten Ausrufungen und Umschreibungen in halb poetischer Sprache; wohl muß ich Sie bitten, einige scheinbare Umwege mit mir einzuschlagen, damit wir uns der Bedeutung der Sixtinischen Madonna desto sicherer bewußt werden. Es kann mir aber deshalb nicht im Entferntesten der naive Gedanke kommen, als würde ich ein Kunstwerk von solchen Dimensionen durch Worte umspannen. Unsere Untersuchung kann wohl den Schlüssel schmieden, welcher das Geheimniß des Bildes aufschließt; den Schlüssel selbst aber zur Eröffnung und zum Schauen des Heiligthums in Bewegung setzen, das kann nur die an das Kunstwerk sich hingebende Phantasie. Maßgebend für mich ist hier ein Grundsatz, dessen Durchführung im einzelnen Falle oft schwer genug ist. Ich verwerfe sowohl die einseitig kunstgeschichtliche wie die einseitig ästhetische Betrachtung eines solchen Bildes; ich verlange, daß auf der gesicherten Grundlage möglichst eindringender kunstgeschichtlicher Studien die zusammenfassende ästhetische Erläuterung desselben sich erhebe. In idealistischer Ueberschwänglichkeit haben die Aesthetiker der letztvergangenen Menschenalter nur zu oft in das Blaue hinein theoretisirt und durch schöne Redewendungen bestochen. Sie haben sich dadurch in Mißkredit gesetzt bei den heutigen Kunsthistorikern, welche nun wieder zu oft in den entgegengesetzten Fehler verfielen, nur Material für ihre Fachwissenschaft aufzuspeichern und jede ästhetische Kritik entweder aus Vornehmthuerei oder aus Unvermögen zu vermeiden. Macht denn wirkich „die Strenge der Wissenschaft" es nöthig, daß der erste lebende Kunsthistoriker, Anton Springer in Leipzig, uns eine relativ

kurze Geschichte und Beschreibung des Bildes giebt, und ohne fühlbare persönliche Wärme den spezifischen Werth der Sixtina kaum in einem einzigen Satze andeutet? Oder genügt es, wenn Lübke in seiner „Geschichte der italienischen Malerei" (II. 342 f.) bei der Hervorhebung eines rein äußerlichen Momentes stehen bleibt? Er sagt: „Es ist bezeichnend für die unnahbare Feierlichkeit der Erscheinung, daß weder die Madonna noch ihr wunderbarer Knabe sich zu den Verehrenden wendet. So ist die Kunst auf ihrer letzten Höhe wieder am Ausgangspunkt angelangt und schafft mit der Fülle ihrer Mittel aus dem Geiste eines der größten (sic!) Maler ein Andachtsbild, das dem älteren kirchlichen Begriff eine neue Gestalt verleiht." Diese Beobachtung ist ja richtig; aber sie läßt in tiefster Dämmerung, was von diesem Ansatzpunkte aus erst in das helle Licht des Bewußtseins erhoben werden sollte.

Geradezu die Ausartung jener absichtlich nur kunstgeschichtlichen Betrachtung, eine förmliche Scheu vor dem religiösen Hintergrund des Bildes repräsentiren Crowe und Cavalcaselle in ihrem „Rafael". Es ist denn doch das non plus ultra von wissenschaftlicher Kälte, wenn die Herren sich über die Sixtinische Madonna äußern: „Die Jungfrau in ihrem blauen Mantel aufrecht stehend ist nur ein edel gebildetes Weib, das leichten Schrittes mit nackten Füßen auf dem rollenden Nebel wandelt; Jesus ist ein hübscher, stattlicher Knabe, welcher in dem Tuch lagernd gebettet ist, welches die Jungfrau trägt. Es ist aber in den Augen etwas so Feierliches und Großartiges, etwas so Durchdringendes und Tiefes, daß wir uns fragen, worin der Zauber derselben liegt; und wir schauen wieder und wieder hinein, bis wir die tiefe Empfindung von einem Geheimniß erlangen, dessen Quelle Rafael allein bekannt war". Man fragt da unwillkürlich: wozu diese Geheimnißkrämerei? warum nicht direkt heraussagen, daß das irdische Urbild der Sixtinischen Madonna höchst wahrscheinlich die sogenannte

Donna velata, der Jesusknabe aber Rafael's ureigene Schöpfung war?

Prüfen wir, ob vielleicht die Arbeiten unserer Väter ergiebiger sind für unseren Zweck; frühere Geschlechter waren ja noch eher geneigt, der ästhetischen Betrachtung ein Zugeständniß zu machen. Gegen Ausgang der zwanziger Jahre schrieb der Kunsthistoriker v. Rumohr seine „Italienischen Forschungen", in denen er auch der Sixtina gedenkt. Es klingt unglaublich, wenn ich Ihnen berichte, daß er nichts weiter für dieses Werk bereit hält als die banale Phrase: „Die Sixtina ist ein unmittelbarer Wurf des Geistes." Als wenn sich das nicht von vielen minderwerthigen Kunstschöpfungen gleichfalls sagen ließe. Passavant, welcher die umfänglichste Biographie Rafael's geschrieben, giebt sich allerdings mit solch' beschämender Dürftigkeit nicht zufrieden; man darf aber bei seinem Ausspruch nicht vergessen, daß er halb als gläubiger Katholik dogmatisirt und deshalb für andere Madonnenbilder ähnliche Prädikate hat, wie für die Sixtina. Er äußert sich also: „Der Ausdruck der Köpfe zeigt himmlische und doch milde Begeisterung, das Kind schaut mit einem Blick der Allgewalt und der Erkenntnißtiefe wunderbar aus dem Bilde heraus; die Maria hält zwar demuthsvoll, aber doch im Bewußtsein ihrer Würde gleich einer Königin des Himmels ihr göttliches Kind im Arme." Das ist schon mehr, enthält aber weniger das begründete Urtheil eines Kunstgelehrten, als die Empfindung eines Kunstfreundes. Aus den zahllosen dichterischen Verherrlichungen des Bildes heben wir nur den Vers Goethe's hervor: „Der Mutter Urbild, Königin der Frauen: ein Wunderpinsel hat sie ausgedrückt. Ihr beugt ein Mann mit liebevollem Grauen, ein Weib die Knie, in Demuth still entzückt." Endlich führen wir noch an die Deutung, welche der Aesthetiker Ulrici dem Bilde gegeben. Nach ihm veranschaulichen die beiden Engel unten am Rande des Gemäldes die Form des kindlichen Glaubens, die heilige

Barbara den weiblichen, Papst Sixtus den männlichen Glauben; darüber hinaus bezeichne die Madonna selbst jene allgemeine Gestalt, welche unser Glaube annehmen werde, nachdem er zum Schauen der göttlichen Herrlichkeit gelangt sei. „Kind und Mutter sind das Sinnbild der göttlichen Liebe und der sie aufnehmenden, durch sie verklärten Menschheit.“ Es erscheint mir als überaus zweifelhaft, daß Rafael bei Komposition des Bildes sich ein derartiges Programm zurecht gelegt habe, oder daß es ihm auch nur halb traumhaft vorgeschwebt habe; außerdem die Maria zum Urbild des vollendeten christlichen Glaubens und der verklärten Menschheit zu machen, dürfte wohl die Grenzen überschreiten, welche ein evangelischer Aesthetiker sich ziehen muß. Endlich aber entbehrt die Ulrici'sche Deutung zu sehr der kunstgeschichtlichen Begründung, um haltbar zu sein.

Um die Sixtina in ihrer ganzen Größe zu begreifen, haben wir drei verschiedene Wege einzuschlagen: wir müssen sie vergleichen mit allen Madonnenbildern, welche vor und nach Rafael für die Geschichte des Madonnenideals von Werth sind; wir müssen sie sodann vergleichen mit den übrigen Madonnen des Meisters selbst, und endlich sie zu verstehen suchen aus sich selbst heraus. Fürchten Sie nicht, daß ich hier noch einmal alle die einzelnen Stadien durchlaufen werde, auf welchen ich zu meinem Resultat gelangt bin. Darin aber stimmen Sie wohl mit mir überein, daß wir den absoluten Werth eines Kunstwerkes zum Theil nur dadurch bestimmen können, wenn wir es mit anderen seines Typus, aber minder bedeutenden zusammenstellen. Die vollendetsten Kunstwerke stehen ja in so göttlicher Erhabenheit und Schönheit vor uns da, als könnten sie gar nicht anders sein, als verstünde diese höhere Natur derselben sich ganz von selbst. Vergleicht man sie aber auch nur mit den ihnen zunächst verwandten Erzeugnissen, so wird man schon durch diesen Unterschied daran erinnert, daß jene Gipfelpunkte eines einzelnen Ideals das Ergebniß eines langen,

zuweilen Jahrhunderte umfassenden Prozesses sind. Soll uns z. B. einleuchten, daß der olympische Zeus des Phidias die schlechthinige Vollendung des Zeusideals darstellt, so müssen wir ihn betrachten neben späteren romantisirenden Köpfen des Zeus, und dazu nehmen die Köpfe des Poseidon, als des Bruders, und des Asklepios, als des Enkels des Zeus. Beim Anschauen der Sixtina ergeht es uns ähnlich. Wir bewundern wohl ehrfurchtsvoll diese großartige Leistung, haben aber das Gefühl, als liege deren reine Schönheit doch mindestens einem Genius wie Rafael sehr nahe. Und dennoch ist sie der Höhepunkt einer mehr als tausendjährigen Geschichte des Madonnenideals, welche man kennen muß, um den einzigartigen Werth dieses Bildes zu begreifen. In der ganzen Geschichte der bildenden Kunst giebt es keinen Gegenstand, welcher so oft behandelt worden ist als das christliche Madonnenideal, und dennoch — erschrecken Sie nicht — dennoch ist dasselbe nur ein einziges Mal erreicht worden, eben hier. Scheuen Sie darum nicht die Mühe, die geschichtliche Entwicklung dieses Ideals nach deren wichtigsten Seiten jetzt an sich vorübergehen zu lassen.

Schon in den unterirdischen Begräbniß- und Kultusstätten der alten Christen bei Rom, in Mosaiken und auf Sarkophagen wurde die Maria mit dem Kind abgebildet; in der Katakombe der Priscilla (2. Jahrhundert) hält sie sogar einen völlig unbekleideten Knaben auf dem Schooß, desgleichen in S. Pietro e Marcellino. Meist bringen die drei Weisen ihre Gaben dar. Auf einer Kathedra mit dem bekleideten Knaben sitzend erscheint sie im Koemeterium der heiligen Domitilla. Als Maria im 5. Jahrhundert durch die Kirche den Beinamen der „Gottesmutter" empfing, trat sie auf Kosten ihres Sohnes auch in der Kunst in den Vordergrund, und bereits im 6. Jahrhundert erschien sie auf Grund dieses Dogmas stets im königlichen Schmuck. Einen bestimmt ausgeprägten Charakter empfing sie zunächst durch den byzantinischen Stil. So spröde und kalt wie das

byzantinische Dogma sind auch die Madonnen jener Zeit; wie die Staatsreligion des oströmischen Reichs in ihrer starren Gesetzlichkeit jede Regung individuellen Glaubens erdrückte, so stehen auch die Madonnen jener Zeit vor uns da: alle schablonenhaft gleich, alle mürrisch und herzlos. Der Zwang ist so groß, daß selbst die Gewänder immer wieder in dieselben Falten und Brüche gelegt werden. Jahrhundertelang wird nun die Maria rein abstrakt als „Gottesmutter“ dargestellt, und erst durch den Einfluß des germanischen Geistes kommt etwas Leben in die Gestalt. Bis zum 13. Jahrhundert sieht man das Kind meist vollständig bekleidet mit langem Purpurgewand und goldverbrämter Tunika; in der Linken hält es die Weltkugel oder den Reichsapfel, die Rechte hat es zum Segnen erhoben, steif sitzt es auf dem Schooß der Maria. Hier soll also der Mangel an geistigem Ausdruck in den Zügen des Jesusknaben durch die Zeichen der königlichen Würde ersetzt werden, welche dem Kinde rein äußerlich beigegeben werden. Die Madonna ist auf jenen Bildern nichts weiter als der lebendige Thron für denjenigen, welcher auch als Kind noch allmächtig die Welt regiert; weder die Jungfrau, noch die Mutter kommt in ihr zu ihrem Recht. Allmählich wird das Kleid des Kindes immer kürzer und schwindet zuletzt ganz; auch der Reichsapfel wird weggelassen, aber die segnende Handbewegung bleibt. Man hat also Jahrhunderte gebraucht, ehe man es wieder wagte, den Gottessohn nackt darzustellen und der Maria einen Hauch von natürlicher Theilnahme zu verleihen.

Da wurden epochemachend in der Kunstgeschichte zwei große Madonnenbilder von Cimabue (1240—1302), weil in ihnen zum ersten Mal ein gewisser Natursinn die Starrheit des byzantinischen Dogmas durchbrach. Sie erregten zur Zeit ihrer Entstehung einen solchen Enthusiasmus, daß das Volk sie aus der Werkstatt des Meisters im Triumph zur Kirche trug. Sodann ist hervorzuheben die von Engeln und Heiligen umgebene

Madonna auf dem großen Altarwerk (1282) des Duccio in Siena; Orcagna (1308—1368) setzt zwar in seinem Weltgerichtsbild die Maria neben Christus, verleiht ihr aber noch eine fürbittende Stellung. In der Schule des Giotto (1276—1337) kommt die Madonna fast immer auf einem Throne sitzend vor, umgeben von Engeln und Heiligen; sie gewinnt einen schlichtern Ausdruck, und beim Kinde machen sich Anfänge des harmlosen Spiels bemerkbar. Daneben gewinnt die Krönung der Maria durch die Dreieinigkeit, sowie die Anbetung durch die Weisen aus Morgenland eine große Rolle.

Bedeutend ist ein Bild des Masaccio (1402—1443): die heilige Anna mit Maria und dem Kind; Fra Filippo Lippi (1412—1469) läßt der Madonna das Kind durch zwei Engel reichen. Sandro Botticelli (1447—1500), Filippino Lippi (145?—1504), Domenico Ghirlandajo (1449—1598), Signorelli (1441—1523), Lorenzo Costa (1460—1535), Bagnacavallo († 1542), Francesco Francia (1450—1517), Giorgione (1477—1511) und Andere setzten ihre besten Kräfte an die Darstellung der (gewöhnlich thronenden) Madonna mit Heiligen. Auch Leonardo da Vinci hat in ihr die höchste Würde mit Anmuth zu vereinigen gesucht, Giovanni Bellini ließ sie in überirdischer Hoheit strahlen, Perugino verlieh ihr den Ausdruck weicher inniger Andacht.

Seit den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts tritt ein Umschwung ein. Wohl bleibt die Maria noch in einzelnen Kultusbildern die Himmelskönigin, sonst aber wird sie zur sorglichen Mutter; zu dem oft unruhig gehaltenen Jesusknaben tritt der kleine Johannes als Spielgefährte hinzu, und der irdische Pflegevater vollendet das Bild der heiligen Familie. Auch entschloß man sich jetzt, den herkömmlichen Goldgrund aufzugeben und die biblischen Scenen mehr in eine zeitgenössische Umgebung hineinzurücken. Leider fiel man nunmehr nicht selten in das entgegengesetzte Extrem; die Gottesmutter gab man auf,

aber das Menschliche in der Maria sank herab zum Alltäglichen. Nur ein Florentiner, der berühmte Fra Angelico da Fiesole (1387—1455) stellte die Madonna noch in himmlischer Schönheit dar, wie sie mit dem Ausdruck der Demuth von ihrem Sohne die Krone des Himmels empfängt.

Wesentlich dieselbe Auffassung wie bei den Italienern jener Zeit herrschte auch bei den Deutschen und den Niederländern. Allerdings besitzen letztere ungleich tiefere Empfindung, aber sie sinken auch oft im Ausdruck der Schönheit unter die Italiener herab. Voran steht die in stiller Andacht in einem Buche lesende herrliche Maria des Hubert van Eyck (1366 bis 1426) auf dem berühmten Altarbilde zu St. Bavo in Gent. Obwohl sie auch hier noch den Purpurmantel und die Krone trägt, nähert sich doch schon der kirchliche Typus bedeutend dem menschlichen. Dieses Gemälde der Innenseite des Altarwerkes übertrifft die Maria auf der Außenseite der Bilderflügel (Verkündigung) gar sehr. Bei ersterer entsprossen der Krone Lilien, Rosen und Maiglöckchen, das Haupthaar wallt frei herab und umrahmt ein Gesicht von reifer Schönheit, die Züge drücken Andacht und Demuth aus, die ganze Gestalt athmet lebensvolle Ruhe. Die Jungfrau auf dem Marienaltärchen des Jan van Eyck (Dresden) sowie die des Kanonikus v. d. Paelen desselben Meisters in Brügge erreichen die erstgenannte Maria nicht. Ganz mißlungen sind die Madonnen des Rogier van der Weyden († 1464), welche nach lebenden Modellen, d. h. nach dem Muster von flandrischen Bürgersfrauen, gemalt sind. Verhältnißmäßig einen hohen Grad von Holdseligkeit vermag Memling († vor 1495) seinen Marien zu verleihen; eine ganz bedeutende geistige Tiefe aber giebt Quentin Massys (1466—1531) den Köpfen Christi und der Maria (Antwerpener Museum). Während Hubert van Eyck die Jungfrau noch mehr betont als die Mutter, gehen seine Nachfolger der altflandrischen Schule mehr zum Ideal der letzteren über,

welches bei Dürer und Cranach noch stärker heraustritt. Unser Albrecht Dürer in seinem bekannten Holzschnittwerk macht die Maria zu einer Nürnberger Hausfrau und Mutter. Die darin sich kundgebende Naivetät und Anmuth mag uns anheimeln; aber jener herzige Realismus vermag uns doch nicht zu entschädigen für den Ausfall an hehrer, heiliger Schönheit, wie solche das Madonnenideal verlangt.

Michael Wolgemut (1434—1519), der Lehrer Dürer's, läßt auf einem Bilde der Münchener Pinakothek die Madonna Zeuge sein von der Vermählung der h. Katharina mit dem Jesuskinde. Er schildert die Maria in all ihrer Pracht als die „Himmelkaiserin" oder „kaiserliche magd" der Minnesänger. Darauf deutet hin der doppelte goldene Nimbus, die feierliche Ruhe, die prachtvolle Gewandung; die Züge aber erinnern an eine junge Frau der unteren Stände. Der Paumgärtner'sche Altar (Münchener Pinakothek) von Dürer enthält die Maria, wie sie knieend in die Betrachtung ihres Neugeborenen versunken ist. Ebenso zeigt die „Madonna mit der angeschnittenen Birne" (Wien) eine große Anmuth, desgleichen die Madonna auf dem „Rosenkranzfest" (Prag) und der Kopie der „Himmelfahrt der Maria" (Frankfurt a. M.); sie alle zeigen die demuthvolle Mutter in der größten Idealisirung, deren Dürer überhaupt fähig war. Andererseits scheut er sich aber auch nicht, eine dicke Bürgersfrau zu malen (Wien), welche ihrem kräftigen Buben die Brust reicht. Jedenfalls hat Dürer das Mutterideal in seinen zahlreichen Madonnenbildern so durchkomponirt, wie kein anderer deutscher Maler.

Ebenbürtig der Madonna des Hubert van Eyck ist diejenige des Stephan Lochner auf dem Kölner Dombild aus dem Jahre 1426. Allerdings ist sie nicht so typisch und schablonenhaft gehalten, wie die meisten Madonnenbilder jener Zeit; aber die Züge dieser Maria reichen doch lange nicht heran an die Tiefe der Sixtinischen. Die Madonna des Kölner Dom-

bildes ist wohl der ausgesprochenste Typus jener Jungfräulichkeit, welche noch völlig mit Kindlichkeit zusammenfällt; sie strahlt äußerlich als Königin des Himmels, aber sie verharrt in tiefster Demuth. Auch Stephan Lochner braucht noch für seine Madonna den herkömmlichen Thron, setzt ihr die Krone auf das Haupt und giebt ihr den Krönungsmantel um die Schultern. Die Köpfe von Mutter und Kind sind eingerahmt von der üblichen Glorie, und der altklug lächelnde Knabe macht die segnende Handbewegung. Das Kölner Dombild ist der Ausdruck eines durchaus lyrischen weichgehaltenen Glaubens; darin besteht sein eigenthümlicher Duft, aber zugleich auch seine Schwäche.

Der Schule des Meister Wilhelm gehört an: der Heisterbach'sche Altar in der Pinakothek zu München mit vier Marienscenen; Meister Wilhelm selbst ist vertreten im St. Klarenaltar im Dom zu Köln, in der Madonna mit der Bohnenblüthe, der Jungfrau im Kapitelsaal des Domes zu Halberstadt. Auch hier ist Maria als stillinnige Jungfrau gebildet.

Endlich gehört noch in diese Reihe die Holbein'sche Madonna in Darmstadt-Dresden, deren eminente technische Vollendung geradezu blendend wirkt. Die Madonna geht hier völlig auf in die Beziehung zur Familie des Bürgermeisters Meyer in Basel als des Stifters des Bildes; der Jesusknabe hat seinen Platz räumen müssen dem kranken Kind des Donators, welches unten als der gesund gewordene und fröhliche Knabe erscheint. Gewiß ist diese Madonna nicht ohne Hohheit und Milde, wohl trägt sie die Züge einer gläubigen deutschen Mutter; aber davon überzeugt sie uns doch nicht, daß nur sie die Mutter des Weltheilandes sein kann. Die ganze Gestalt steht mehr steif als majestätisch in der Mitte des Bildes und wird obendrein hineingezwängt in einen künstlichen Hintergrund; ihre Gewandung ist einfacher, aber doch auch für sie die Krone auf dem Haupte noch unentbehrlich. Das ist eine Verquickung von äußerlichen Symbolen ihrer Würde mit dem naiven Realismus

rein persönlicher Beziehungen, wie sie keineswegs dem Ideal heiliger, weiblicher Schönheit entspricht.

Wäre nicht das Kolorit an dieser Holbein'schen Madonna ein außerordentliches, so würden wir den unüberwundenen Rest des Modells, welcher in den Zügen liegt, noch viel mehr empfinden. Obendrein ist es ein Votivbild, sogar Tendenzbild, denn der Mantel der Madonna ist über die Schulter des Bürgermeisters gelegt. Zu desselben „Meisters Madonna von Solothurn" hat offenbar die Frau von Holbein Modell gesessen; die sitzende Maria trägt die Krone, ihr Körper verschwindet fast vollständig in der Gewandung.

Hans Holbein d. Ä. († 1524) hat seiner Madonna auf der Darstellung Jesu im Tempel (Dom zu Augsburg) einen Ausdruck von tiefer Demuth gegeben, mehr himmlischen Liebreiz aber auf einem Bilde in der Morizkapelle zu Nürnberg und einem solchen des Germanischen Museums. Hans Holbein d. Ä. ist dem Madonnenideal der Kölner und Nürnberger Schule verwandter; er sucht die übernatürliche Bedeutung der Maria als Mutter des Gottessohnes hervorzuheben, während die schwäbische und die fränkische Schule ungleich mehr die rein menschliche Mutterliebe zu treffen gesucht haben. Am wenigsten befriedigt Lukas Cranach mit seiner realistisch gedachten Jungfrau (Pinakothek in München, Jakobskirche in Innsbruck, Holzschnitte); er betont das Sinnende, fast Träumerische.

Auch die hervorragendsten Madonnenbilder aus der Zeit nach Rafael sind weit entfernt, der Sixtina gleichzukommen. Zu den bekanntesten gehört die sogenannte „heilige Nacht" von Correggio; dort aber ist leider ausgesprochener Naturalismus unmittelbar zusammengeschweißt mit dem krassesten Hyperidealismus, indem der Neugeborene äußerlich von einer Lichtfülle umgeben ist, um sein inneres göttliches Licht zu symbolisiren. Das giebt dem Maler wohl Gelegenheit, seine unübertroffene Meisterschaft in der Behandlung des Helldunkels und der

Lichteffekte zu zeigen; aber vom höchsten Standpunkte aus bleibt es ein schwerwiegender Mangel der Komposition. Abgesehen davon, daß Correggio in der Maria jenes Bildes nur eine ziemlich gewöhnliche Jüdin fertig bringt, fügte er dem Kinde äußerlich etwas an, was er nicht von innen heraus scheinen lassen kann. Von dem ganzen Leibe desselben himmlisches Licht ausströmen zu lassen, ist eine Plumpheit, zu welcher ihn eine Stelle eines unechten Evangeliums verleitet hat. In einem anderen berühmten Bilde desselben Meisters ist die Madonna weder schön noch naiv; auf der noch vorhandenen Kopie jener „Krönung der Maria" ist zwar der ganze Himmel von leidenschaftlichem Jubel erfüllt, aber Christus ist von mittelmäßiger Bildung und die Maria geistig unbedeutend. Aehnliches gilt auch von den Madonnen des Tizian, unter denen die werthvollste die „Himmelfahrt der Maria" (Florenz) als Meisterstück der Farbengebung berühmt ist. Aber trotz ihrer Farbensymphonien vermögen Tizian, Palmavecchio, Tintoretto u. A. doch nur den Typus der damaligen venezianischen Edelfrauen zu idealisiren; sie schildern in ihren Madonnen wohl die Frau und Mutter, aber nicht die Einheit von Jungfrau und Mutter, wie solche das Madonnenideal verlangt. Die Eklektiker suchten nach einer besonderen Situation. So malt A. Carracci eine Madonna mit dem schlafenden Christus, Guido Reni mit Vorliebe den dornengekrönten Heiland und die schmerzensreiche Maria. Diese Auffassung ist ja nicht blos dankbarer, sondern auch leichter für die Künstler. Unter den Niederländern ragen hervor van Dyck mit einer aufwärts blickenden Madonna und einer heiligen Familie, besonders aber Rubens mit seiner „Himmelfahrt der Maria" (Antwerpen) und dem „Ildefonsoaltar" in Wien. In letzterem ist das Madonnenideal am tiefsten erniedrigt, denn Rubens ist auch hier nur imstande, üppige Weiber zu malen. Als das entgegengesetzte Extrem sind zu erwähnen die Madonnen des Spaniers Esteban Murillo,

welche stets auf einer Mondsichel als dem Symbol der unbefleckten Empfängniß stehen und verzückt gen Himmel blicken. Der Glaube derselben ist nur eine leidenschaftliche Erhitzung der Phantasie, aber nicht der Ausdruck echt weiblicher Demuth und Innigkeit. Hier sind die Marien der Widerschein des spezifisch katholischen Dogmas; über Christus ragen sie als die Himmelsköniginnen hinaus und sind die eigentlichen Mittler zwischen Gott und den Menschen. Da Christus überflüssig geworden ist, so stehen sie von nun an allein auf den Bildern.

So läßt diese flüchtige Uebersicht der Entwicklung des Madonnenideals uns bereits erkennen, daß wir wohl eine Anzahl von Meisterwerken der Technik besitzen, aber damit noch nicht den Gehalt jenes Ideals als erschöpft ansehen dürfen. So sind wir denn allerdings empfänglich gestimmt für die Annahme, daß die Sixtina wohl eins der bedeutendsten Gemälde Rafael's sein mag; dennoch machen wir uns unwillkürlich einen Einwurf. Nicht blos Rafael, sondern auch andere große Maler haben Gemälde hervorgebracht, welche an Gewalt der Komposition, an Fülle der Gestalten, an Glanz der Farbe, an dramatischem Pathos der Sixtina überlegen sind; warum soll denn dieses verhältnißmäßig so einfache Gemälde ihnen gleichkommen oder sie wohl gar überragen? Und weiter: sind denn nicht andere religiöse Stoffe, z. B. die Verklärung, die Kreuzigung und Auferstehung, das Abendmahl und das Weltgericht einer Madonnenerscheinung voranzustellen? Spielt vielleicht bei der Hochschätzung der Sixtina ein katholisirender Zug mit herein?

Ehe wir hierauf Antwort geben, müssen wir zunächst die Sixtina vergleichen mit den anderen Madonnen Rafael's. Da fällt uns auf, daß der eminent fleißige Künstler doch keinen Gegenstand so oft behandelt hat, wie gerade diesen; fast während seiner ganzen Laufbahn ist er nicht davon losgekommen. Das läßt sich doch nicht hinreichend aus der Sitte der Zeit und den zahlreichen ihm zutheil gewordenen Aufträgen

erklären. Wohl mag ihm, dem verkörperten Genius der reinen Schönheit, gerade dieser Vorwurf persönlich am meisten zugesagt haben. Wenn wir aber beobachten, daß alle Madonnenbilder Rafael's in zwei Gruppen zerfallen und die Glieder jeder Gruppe eine immer wachsende Vollendung zeigen, so legt sich die Vermuthung nahe, daß der Meister einem bestimmten Ideal zugestrebt habe. Man hat nun Rafael hochgepriesen, daß er zuerst den Bann der kirchlichen Tradition durchbrochen und die Madonna rein menschlich dargestellt habe. Wir besitzen eine ganze Reihe von Bildern seiner Hand, in denen Mutterglück und Kinderspiel in mannigfachen Wendungen veranschaulicht ist, frei von jeder kirchlichen Beziehung. Die trefflichste Probe dieser Gruppe ist wohl die Madonna della Sedia, welche innerhalb eines Medaillonrunds Mutter und Kind im lieblichsten Zusammenschluß zeigt. Ich will nun selbstverständlich den Werth dieser Gruppe nicht herabdrücken, muß aber doch daran erinnern, daß sie, vom Standpunkte des Madonnenideals aus beurtheilt, zwar sehr edle, aber doch nur Genrebilder sind. Nimmt man den heiligen Gestalten den schmalen goldenen Reif vom Haupt, welcher als der letzte Rest des alten Nimbus ihnen auch hier noch geblieben ist, so kann man ihnen auch andere Namen unterlegen. Allerdings übersetzt Rafael die alltägliche Natürlichkeit seiner Vorgänger meistens in die zarte Linienführung reiner Menschlichkeit, aber die seelische Tiefe heiliger Schönheit will und kann er hier noch nicht erreichen. Die Madonna des Großherzogs bildet wohl den Uebergang zu jener Reihe, welche lediglich die Maria des kirchlichen Dogmas zum Gegenstand hat; neben ihr auf der Grenze steht auch die Madonna mit dem Fisch. Dagegen völlig die Maria der Kirchenlehre tritt uns entgegen in der M. Ansidei, der M. del Baldacchino, und besonders in der M. di Foligno. Letztere hebt sich ab von dem alterthümlichen Goldgrund als dem Sinnbild einer überirdischen Sphäre und wird eingerahmt durch eine vollständig

ausgeführte Glorie von Engelsköpfen. Nicht auf einem Thron, sondern auf Wolken sitzt die Himmelskönigin und blickt herab zu dem Kind auf ihrem linken Arme, welches sich von der Mutter unruhig loszuwinden sucht und auf die anbetenden Heiligen niederschaut. Johannes der Täufer links, die Heiligen rechts, endlich der Donator machen das Bild zu einem streng kirchlichen. Dazu aber stimmt weder der eigenwillig spielende Jesusknabe, noch auch der naturwahre landschaftliche Hintergrund, welcher die Basis abgeben soll für die der Vision lauschenden Heiligen. Dieses äußerliche Verknüpfen von zwei verschiedenartigen Scenen drückt den sonst so hohen Werth des Bildes herab.

Auch ließe sich der Nachweis führen, daß das Madonnenideal seiner ganzen Natur nach nur durch die Mittel der Malerei, nicht aber der Plastik erreicht werden kann. Rafael's Madonnen sind wohl vielfach mit dem Geist des plastischen Ideals gesättigt, aber die plastische Umrahmung ist doch erfüllt mit malerisch bewegtem, individuellem Leben; sie alle sind mehr oder weniger liebliche, fromme Mütter, aber nicht Göttinnen.

Aus dieser Uebersicht erhellt, wie wenig Rivalinnen die Sixtina selbst unter den Madonnen des Rafael hat. Zweifellos ist auch sie ein Andachtsbild, und das soll ja das eigentliche Madonnenbild wirklich sein; aber sie ist nicht blos eine Uebersetzung des kirchlichen Dogmas in Farben, sondern sie ist mit Abstreifung alles Römischen eine Beweisführung für den allgemein christlichen Gehalt des Madonnenideals. Ehe wir uns klar machen, worin diese Beweisführung besteht, wollen wir zunächst ganz kurz die Geschichte des Bildes uns vergegenwärtigen.

Die Sixtina ist, wenn nicht das letzte, so doch mindestens eins der letzten Madonnenbilder des Rafael, und zwar vollständig von dessen eigener Hand gemalt. Höchstwahrscheinlich stammt sie aus dem Jahre 1515. Es ist bis jetzt nicht gelungen,

irgend eine Studie zu ihr zu entdecken: das mit Röthel auf der Leinwand vorgezeichnete Gemälde hat Rafael direkt in Oel ausgeführt. Daran knüpft sich die Legende, daß der Meister dies Bild durch ein himmlisches Gesicht empfangen habe; eine mehr realistische Erklärungsweise findet zwischen dem Kopfe der Madonna und einem andern Bilde des Rafael, der „Dame mit dem Schleier“, eine große Aehnlichkeit. Das mag dahin gestellt bleiben; sein Bestes hat jedenfalls Rafael selbst hinzugethan zu einem etwaigen lebenden Modell, und das dem Madonnenideal Entsprechende in den Zügen der Sixtina entstammt jedenfalls nur seiner Phantasie. Geradezu staunenswerth ist die Kargheit der von ihm aufgewendeten Mittel. Die Farben sind so dünn auf die Leinwand getragen, daß das Gemälde, gegen das Licht gehalten, durchsichtig erscheint. Und dennoch ist das Köstlichste dieser Madonna, die Lebenswahrheit in aller Idealität, nur in der Oelmalerei möglich. Die Freske vermag wohl in einer Gruppe dem plastischen Stil in der Malerei zum höchsten Ausdruck zu verhelfen; für eine einzelne Person aber vermag es nur die Malerei. Diese Maria krankt nicht an einem Ueberschuß von Gedankenhaftigkeit, sondern sie lebt als wahrer, reiner Mensch. Was die Bestimmung des Bildes anlangt, so erzählt uns Vasari, daß Rafael den schwarzen Mönchen (Benediktinern) von San Sisto in Piacenza eine Tafel für den Hauptaltar ihrer Kirche gemalt habe. Dies ist festzuhalten; v. Rumohr's Annahme, daß die Sixtina für eine Prozessionsfahne bestimmt gewesen sei, ist hinfällig. Doch nehmen der Aesthetiker Vischer und der Archäolog H. Brunn an, daß der ganze Aufbau, das Heranschweben der Hauptfigur auf eine Prozessionsfahne hinweise. „Mit der überhöhten Form der Prozessionsfahne wuchs einer der erhabensten Kunstgedanken aller Zeiten im Geiste des Künstlers zusammen.“ (Vischer.) An seinem ursprünglichen Orte blieb das Bild bis 1753. Im folgenden Jahre gelangte es um den Preis von 20,000 Dukaten nach Dresden, wo es

sich noch heute befindet. Im Jahre 1826 restaurirte Palmaroli das Bild an Ort und Stelle, indem er die entstandenen Lücken mit farbigen Punkten ausfüllte. Noch später überzog man das Gemälde an der Rückseite mit einer neuen Leinwand und tränkte diese mit Kopaivbalsam; dieser, von rückwärts eindringend, gab den völlig taub gewordenen Farben ihr ursprüngliches Leben wieder. Um das Bild vor Staub und Rauch zu schützen, hat man es mit einer Glastafel bedeckt; um es hoch zu ehren, wurde ihm ein besonderes Zimmer eingeräumt.

Vergegenwärtigen wir uns nunmehr im Einzelnen die Vorzüge des Bildes. Rafael hat hier nicht den Fehler begangen, wie in der Madonna di Foligno (als der nächst verwandten Madonna), eine himmlische Vision mit einer irdischen Landschaft zu verbinden und dadurch diese Vision grob materiell als eine Erscheinung der Madonna in der Luft zu charakterisiren. Er hat ferner etwas hinweggelassen, was auf unzähligen anderen Bildern störend wirkt: gewöhnlich drängt sich in dem Vordergrunde des Bildes der Stifter oder gar dessen Familie dem Beschauer auf. Dieser irdische Zusatz fehlt hier; die Scene spielt allein in der überirdischen Welt des Glaubens. Maria verläßt ihre Heimath: den mit unzähligen Engelsköpfen erfüllten Himmel; der Vorhang ist weggezogen, der unendliche Hintergrund eröffnet, aber sie bleibt der Mittelpunkt der ganzen Vision. Auf anderen Gemälden gruppiren sich rechts und links um die Maria oft allzu viele Heilige und Engel; dadurch aber, daß diese in Lebensgröße dastehen, während Maria auf einem Thron sitzt, werden die Heiligen zu sehr in den Vordergrund gerückt und lenken das Auge des Betrachters ab von der Hauptsache. Das ist bei der Sixtina nicht der Fall. Es werden nur zwei Heilige in Beziehung zur Maria gesetzt, und zwar so, daß Rafael in meisterhafter Weise das gewöhnliche Verhältniß umkehrt. Indem die Maria nicht sitzt, sondern in ihrer ganzen Größe dasteht oder vielmehr heranschwebt, nimmt sie

schon äußerlich den meisten Raum ein, was eben ihrer geistigen Bedeutung entspricht; auch gehört ihr nicht blos die Mitte, sondern obendrein die Höhe, wodurch gleichfalls ihre Oberhoheit über die beiden Heiligen sprechend ausgedrückt wird. Da Maria steht, so würde es einförmig erscheinen, wenn Rafael die beiden Heiligen auch stehen ließe; Rafael läßt sie deshalb schweben, und zwar, im Gegensatz zu der aufrechten Haltung der Maria, in knieender Stellung. Aber wie knien diese beiden Gestalten! Wohl sprechen sie ihre Unterordnung, ihre Verehrung für die Maria aus, aber jeder Hauch von Bigotterie fehlt; die Sprache der Köpfe und Hände sagt ganz deutlich, wie sie zwar ehrfurchtsvoll, aber zugleich vertrauensvoll mit dieser Maria verkehren. Wie meisterhaft ist ferner der pyramidalische Aufbau der ganzen Gruppe und wie ist jede Erdenschwere von diesen Gliedern der idealen Glaubenswelt genommen; ich weise nur hin auf den einen feinen Zug, daß Maria nicht mit geschlossenen Füßen heranschwebt, sondern den linken etwas zurückgesetzt hat. Durch eben diese Haltung der Füße, noch mehr durch das Wehen des Gewandes und des Schleiers (und durch das flatternde Haar des Kindes) tritt zu der plastischen Ruhe das malerische Element der Bewegung. Beobachten Sie ferner den unendlich zart verschwimmenden Lichtschein, welcher die Maria umgiebt. Der vielgegliederte Nimbus, oder die mandelförmige Lichthülle (Mandorla), oder der Kranz von Engelsköpfen, welche seit Jahrhunderten die Madonna umgeben hatten, sie sind hier weggelassen. Das alles sind ja mehr oder weniger äußerliche Zuthaten, denen der Beigeschmack des Mechanischen anhaftet. Auch umgiebt Rafael nicht in einer so naturalistischen Weise Mutter und Kind mit einem blendenden Lichtglanz, wie dies Correggio in seiner „Heiligen Nacht" thut. Dort hinein, in den Stall von Bethlehem, paßt jenes Strahlenmeer nicht; hier aber ist der Vorhang hinweggezogen und der Blick geöffnet in das Allerheiligste des Glaubens. In solcher

Scenerie erscheint es als naturgemäß, wenn zahllosen Engelsköpfen des Hintergrundes eine Lichtfülle entströmt, aus welcher dann die Mutter mit dem Kinde hervortritt. Uebrigens haben die beiden halb schalkhaft, halb naiv nach oben blickenden Engel am untern Rande des Bildes keine selbstständige Bedeutung. Allerdings drücken sie trotz aller kindlichen Aehnlichkeit mit dem Jesusknaben doch den gewaltigen Unterschied von ihm im geistigen Ausdruck der Züge aus; andrerseits aber müssen sie doch den unteren Rand des Bildes füllen helfen, da die linke Ecke mit der Papstkrone und dem weit herabreichenden Papstgewand eine Ueberleitung nach rechts verlangt. Sie sind der Madonna aus dem Himmel vorausgeeilt und wollen nun Zeugen sein von deren Verkehr mit den Heiligen. Beobachten Sie ferner, wie gerade zu dieser Maria sich der gläubige Sinn ungleich mehr hingezogen fühlen muß, als zu jeder anderen. Nicht erscheint sie äußerlich als Königin des Himmels: sie trägt nur den herkömmlichen blauen Mantel über dem lackrothen Unterkleide; von ihrem Haupte wallt, dasselbe in edelster Weise freigebend, ein grauer Schleier hernieder, dessen Schwung etwas Feierliches und etwas Schützendes zugleich hat. Mit bloßen Füßen steht sie da; ihre Kleidung ist einfach, fast dürftig, das Kind auf ihrem Arme völlig nackt. Sie ist nicht Selbstzweck, wie auf den zahllosen Bildern ihrer Krönung und Himmelfahrt; hier ist sie nur Trägerin des Heils, welche zwar liebend heran-, aber nicht jauchzend emporschwebt. Liegt hierin nicht, daß sie auch trotz ihrer Bevorzugung sich noch fühlt als die demüthige Magd des Herrn? Will sie nicht, allen äußeren Prunk verschmähend, allein durch ihren Seelenadel und ihre Liebe zu den Bittenden Vertrauen erwecken?

Die Heiligen auf dem Bilde knien zwar vor der Maria, aber sie sind doch ungleich reicher gekleidet als jene. Der Papst Sixtus hat ihr gegenüber seine dreifache Krone abgelegt und über dem weißen Untergewand trägt er ein rothgefüttertes

Pallium von Goldbrokat; die heilige Barbara besitzt mindestens strahlendere Gewänder als die Maria und trägt einen Kopfschmuck, welcher sie auszeichnet. Und dennoch — der Repräsentant der höchsten Macht in der Kirche und die schönste unter den weiblichen Heiligen: sie beugen sich vor jenem einfachen Weibe! Unwillkürlich fragt man sich da: worin liegt denn die ungeheure Größe jener von allem irdischen Schmuck entblößten Mutter?

Beobachten Sie ferner, mit welchen geringen äußeren Mitteln das Bild gearbeitet ist. Der Stil ist erhaben einfach und athmet stille Größe; die Farbengebung ist abgedämpft, damit dem Gemälde aller sinnliche Reiz genommen sei und es lediglich durch seinen geistigen Gehalt wirke. Ein wahres Wunderwerk ist die Zeichnung; vollendet rein und edel tritt die Linienführung heraus, und es ist kaum faßbar, wie in diese einfachen Umrisse mit so geringem Aufwand von Farbe ein so tiefer Gehalt gelegt werden konnte. Die Schönheit dieser Linien läßt sich eben nicht mehr beschreiben, sie kann nur noch empfunden werden. Man wird nicht müde, immer wieder dies vollendete Oval im Antlitze der Maria zu bewundern. Wohl ist auch die heilige Barbara auf dem Bilde schön: sie soll es sogar sein im engern, eigentlichen Sinne des Wortes; aber nur die Maria besitzt jene ureigenthümliche Schönheit, welche ihr als der Holdseligen, als der Gebenedeieten unter den Weibern zukommt. Der Nachfolger des Petrus zieht ihre Aufmerksamkeit hinab zu der unten sich versammelnden Gemeinde und umgekehrt weist die heilige Barbara die Gemeinde ermuthigend hinauf zur Gnadenreichen: sie selbst aber steht da in ruhiger Milde, in einfach sich selbst aussprechender Hoheit. Die beiden Heiligen stellen sich gewissermaßen an die Spitze der männlichen und weiblichen Gemeinde, um hinzuweisen auf diejenige, welche unter ihnen allen gewürdigt worden ist, um ihrer Seelenreinheit willen die Mutter des Heilands zu werden. So wird die Maria wohl als hohes Vorbild der demüthigen gläubigen Liebe aufgewiesen; aber der

katholische Zug fällt hinweg, daß sie als Fürsprecherin bei ihrem Sohne erscheint. Uebrigens können auch wir Protestanten uns mit dem Gedanken der Fürbitte, nur in anderer Form, befreunden. Ist es nicht denkbar, daß das Gebet der Gerechten mehr vermag als das der Schwachgläubigen? daß unsere Heimgegangenen, so anders sie selig sind, für uns auch drüben noch beten? daß die streitende Kirche auf Erden einen Zusamenhang hat mit der triumphirenden droben?

Endlich weise ich Sie auf Folgendes hin. Rafael hat sich selbst gezwungen, anstatt der fehlenden äußeren Sinnbilder der göttlichen Herrlichkeit eine innerlich überführende Beweiskraft für die Bedeutung Christi und der Maria zu geben. Die fast den ganzen Körper verhüllende schmucklose Gewandung nöthigt ihn, die ganze Wucht rein geistigen Ausdrucks in das Antlitz zu verlegen, d. h. das denkbar Schwerste in den kleinsten Raum zusammenzudrängen. Ebenso verzichtet Rafael darauf, dem Jesusknaben die hergebrachte steife segnende Handbewegung zu verleihen. Die ruhige, aufrecht sitzende Haltung des Kindes soll den Zusammenhang von Mutter und Kind nur so weit andeuten, als es unbedingt nöthig ist. Das ist nicht zufällig, denn auf allen anderen Madonnenbildern Rafael's hat diese Zusammengehörigkeit einen feineren oder gröberen Beigeschmack des Irdischen.

Wohlan! Was ist denn nun das unaussprechlich Große an diesem Bilde? Worin besteht denn jene künstlerische That, welche allein schon hingereicht haben würde, den Rafael unsterblich zu machen, auch wenn er nichts anderes gemalt hätte, als diese Züge? Zunächst hat er die schwere Aufgabe gelöst, in diesem Marienkopfe die Jungfrau und die Mutter zu vereinigen, wie das Madonnenideal solches verlangte. Rafael hat aber ungleich mehr gethan. Er hat hier etwas gewagt und erreicht, was selbst er nie wieder in dieser Weise erreicht hat, geschweige denn ein anderer Maler außer ihm: er läßt die

Madonna und das Kind die Augen voll und rein aufschlagen, so daß diese Augen die Welt zu durchleuchten scheinen. Das klingt fast erschreckend einfach, und doch verbirgt sich dahinter eine kunstgeschichtliche That ersten Ranges. Das Auge spiegelt ja bei jedem Menschen die Seele wieder, wie kein anderer Körpertheil; es verräth die Lichtnatur des menschlichen Geistes nicht blos in dessen Gesammtheit, sondern auch in dessen feinsten Regungen. Ließ doch die christliche Kunst überhaupt im Gegensatz zur antiken die innere Gemüthswelt des gottebenbildlichen Menschen im Antlitz widerstrahlen; aber nur dem größten modernen Maler gelang es, den schlechthin höchsten Ausdruck, dessen ein menschliches Auge fähig ist, in Farben zu kleiden. Es ist charakteristisch, daß die alten Griechen sammt und sonders vor der schwierigsten Aufgabe der Bildnerkunst stehen blieben: sie verliehen ihren Statuen ein pupillenloses Auge. Noch wunderbarer aber erscheint es, daß selbst ein Rafael die wunderbaren Augen jenes Bildes nur ein einziges Mal getroffen haben soll, und dennoch verhält es sich so. Wir besitzen noch mehrere Christusgestalten von ihm, aber keine zeigt ein vollaufgeschlagenes und dabei geradeaus gerichtetes, ein weit und gleichmäßig nach oben wie nach unten geöffnetes Auge. Der emporschwebende Christus in der „Transfiguration" blickt hinauf zum Himmel; der zusammengebrochene in der „Kreuztragung" wendet das Auge zur Seite nach den hinter ihm weinenden Frauen; der auferstandene in dem Tapetenkarton „Wiedereinsetzung Petri" schaut nieder auf den vor ihm knienden Apostel. Hieran müssen wir nun einen Satz von grundlegender Bedeutung knüpfen: es ist nämlich allemal leichter, ein nach oben oder ein zur Seite gewendetes, oder ein herablickendes Auge zu malen, als ein ruhig aber lebensvoll geradeaus gerichtetes. Die Augen der ersteren Art sprechen nur die Seelenstimmung einer besonderen Situation aus, die Augen der zweiten Art müssen das sich selbst gleiche Wesen der Persönlichkeit überhaupt offenbaren.

Dieselbe Erscheinung wie bei den Christusbildern kehrt wieder bei den Madonnenbildern Rafael's; er hat niemals wieder einer Maria ein so unmittelbar und voll in die Weite blickendes Auge gegeben. Die Madonna di Foligno blickt herab zu dem Kinde auf ihrem Arm; die Madonna di Granduca hat das Auge zwar ziemlich weit geöffnet, aber ihr Blick ist ein halb träumerisch in sich gekehrter, während ihr Knabe das Auge voll aufschlägt, aber höchstens ein gescheutes Kind, nicht den zukünftigen Weltheiland ahnen läßt. So könnten wir fortfahren und würden bei allen Madonnenbildern Rafael's noch viel größere Abstände von der Sixtina nach dieser Seite hin entdecken.

Fragen wir nun, warum denn das Auge der Madonna und ihres göttlichen Kindes so ungeheuer schwer zu treffen war, so kann die Antwort nur lauten: es galt, die byzantinische geisterhafte Starrheit der Augen ebenso sehr zu vermeiden wie die Murillo-sche Verzückung; es war nöthig, das sich selbst gleiche Wesen, die innerste Natur beider Persönlichkeiten ebenso tief wie klar, ebenso ruhig wie lebensvoll auszudrücken. Geht man zurück auf vorrafael'sche Gesichter der Maria und des Jesusknaben, so kann man deren allerdings genug finden, welche die Augen voll und gerade ausgerichtet haben; aber diese gespenstisch starren Augen machen den Eindruck, als wären Kristalle bei Wachsfiguren in die Augenhöhlungen eingesetzt worden, nicht aber als gehörten sie einer lebendigen Persönlichkeit an. Die größte Vergeistigung, deren der altchristliche und der byzantinische Typus auf einem Oelbilde fähig sind, dürfte erreicht sein in dem Gottvater des Altarwerkes von Sankt Bavo in Gent. Dort aber tritt uns eine schlechthin überirdische Göttlichkeit entgegen: die Majestät des absolut in sich selbst ruhenden unbewegten Gottes. Dort ist das göttliche Wesen nicht in das menschliche eingegangen, so daß es letzteres von innen heraus zu durchdringen vermöchte. Die ungeheure Aufgabe, die Heiligkeit als eine echt

sittliche, das Göttliche zugleich als das wahrhaft Menschliche darzustellen, das Kind zugleich als den Weltheiland ahnen zu lassen, hat nur Rafael in der Sixtina gelöst. Er hat weder die starr dogmatische Erhabenheit des altchristlichen oder des griechischen Christus, noch die Ekstase der späteren, spezifisch römischen Maria, noch auch die weich zerfließende Lyrik des altkölnischen Madonnen-Ideals gemalt. Er hat vielmehr die echt christliche, ursprünglich evangelische Auffassung von Christus und Maria zur Geltung gebracht. Welches ist nun dieser christliche Gedanke, welchem er grandioses Leben in Farben verliehen? Maria ist die Gebenedeiete unter den Weibern, die frömmste Jungfrau des Volkes Gottes, die reinste Blüthe der Weiblichkeit, das relativ edelste Gefäß der göttlichen Gnade unter den Frauen Israels. Von ihr allein konnte der Sohn Gottes geboren werden, denn sie war die Erscheinung des ewig Weiblichen im Stamme Davids. So giebt es denn andere Frauenköpfe in der Geschichte der Malerei und Plastik, welche schöner sind im engeren Sinne des Wortes; es findet sich aber kein Antlitz, in welchem die Holdseligkeit so sehr der Widerschein des inneren Gottesfriedens, die Schönheit das weihevolle Hindurchschimmern einer keuschen Seele wäre. Sie ist weder episch, noch lyrisch: sie ist nur sich selbst gleich. Sie schwebt nicht über uns in göttlich abstrakter Erhabenheit, sondern sie senkt sich herab mit jener anmuthvollen Würde, welcher die Herzen der Sterblichen unwillkürlich sich öffnen. Sie ist ein völlig reines Gefäß für himmlisches Glaubensleben, doch ohne daß der himmlische Gehalt die menschlich schwachen Formen zu sprengen droht. Sie ist wohl dem Irdischen entrückt, aber nicht durch eine krampfhafte Verzückung, nicht durch die mystische Gluth einer gottestrunkenen Vision, sondern weil vermöge ihrer Natur der Himmel ihre Heimath ist. Sie ist wohl völlige Hingebung an das Göttliche, aber nicht willenlos zerfließende Weichheit, wie viele Madonnen der Kölnischen Schule. Sie verkörpert

nicht die Minne und Frauenhaftigkeit des Mittelalters, sondern die Großheit weiblicher Demuth. Anmuthsvolle Schönheit und mystische Innigkeit in der Art des Perugino liegt nicht wie ein Schleier über diesen Zügen, sondern das mystische Element ihres Wesens leuchtet aus Maria in seelenhafter Klarheit und Reinheit. Aus ihrem Antlitz spricht nicht blos das Ahnungsvolle oder die Liebessehnsucht einer Jungfrau, welche berührt ist vom Hauch des Göttlichen, sondern erfüllt mit jenem Leben, in dessen heiligem Frieden ihr göttliches Kind reifen konnte. Nicht die stolze Würde einer Hera, nicht den Liebreiz einer Aphrodite verbreitet sie um sich, sondern die heilige Schönheit der zweiten höheren Eva. Sie glaubt nicht blos an einen Messias ihres Volkes, sondern sie trägt ihn in und unter ihrem Herzen; sie ist und bleibt ihm geistig so verwandt, daß nur sie die Mutter desselben werden konnte. Die Sixtina erscheint uns nicht als bloße Personifikation eines religiösen Ideals, denn sie ist frei von Uebergeistigkeit und Ueberschwänglichkeit, frei von nervösem Schwelgen in Andachtsgluthen, frei von schattenhaft angekünstelter Seligkeit. Nicht als leise, noch die Knospenhülle sprengende, sondern als voll erschlossene Rose himmlischer Schönheit schwebt sie uns entgegen. Wie ist doch in diesem Schweben göttliche Ruhe mit Bewegtheit verbunden. Dies bezeugt nicht blos der dem rechten Fuß nachfolgende linke, nicht blos die Gewandung und der Schleier, sondern sogar das Auge. Auch dieses steht nicht gespenstisch groß in seinen Höhlen, sondern es strahlt in jener plastischen Ruhe, welche jeden Augenblick in Bewegung übergehen kann. Erst diese Augen geben uns die volle Gewißheit, daß dies Himmlische sich liebend zu uns herabsenkt und die Kluft zwischen sich und uns überbrückt. So ist denn zunächst diese Maria unbedingte Empfänglichkeit für das sich ihr mittheilende göttliche Leben; aber auch wunderbar zart ist angedeutet, wie diese gepriesenste der Frauen zugleich die Schmerzensreiche ist. Freilich läßt sich das nur

am Original oder wirklich guten Oelkopien erkennen. Es zittert ein leiser Hauch von Wehmuth über dieses tiefernste Antlitz dahin, wie ein unendlich duftiger Thränenflor liegt ein unsagbares Etwas auf diesen Augen, welche von leise grünlichen Schattenringen umgeben sind. Dennoch hält sich Maria noch innerhalb der Grenzen des blos Menschlichen; ihr Kind aber hat in seinen Augen etwas, wodurch es selbst diese Maria überragt und seine göttliche Abkunft verbürgt. Dieser Knabe soll nicht blos die größere, nach außen gerichtete Kraft des Mannes im Gegensatz zu der mehr passiven Empfänglichkeit des Weibes darstellen. Dieser Knabe ist der, welcher von vornherein göttliches Leben in sich trägt, wie kein anderer Mensch; der, mit welchem eine neue geistliche Schöpfung in der Menschheit beginnen soll; der, welcher einst von sich sagen wird: Ich bin das Licht der Welt. Wohl liegt auch eine leise Ahnung des Kampfes und der Leiden der Manneszeit in diesen Zügen, im wesentlichen aber tritt die sich selbst gleiche Natur des Weltheilandes heraus. So ist es vom kirchlichen Standpunkte aus eine großartige reformatorische That, wenn Rafael den Sohn über die Mutter hinausrückt und zum Mittelpunkt der gläubigen Verehrung macht. Nicht das starre Auge eines über die Welt erhabenen Gottes, sondern ein von der Liebe durchleuchtetes lebensvolles Auge hat er gemalt; nicht das Auge des voll ausgereiften Heilandes, sondern das des Kindes; und ich weiß kaum, was schwerer ist: die göttliche Natur schon im Auge des Kindes oder im Auge des Mannes heraus scheinen zu lassen. Maria wird blos Trägerin des Heiles um ihres Glaubens willen; das Kind aber ist das Heil selbst, weil es die fleischgewordene ewige Liebe schlummernd in sich trägt. Rafael drängt hier den denkbar größten geistigen Gehalt in den denkbar kleinsten Raum zusammen, in die Pupille des Auges; er unterscheidet das Auge des Sohnes von dem der Mutter dadurch, daß er in ersteres zwei weiße Pünktchen an der rechten Stelle aufträgt. So unscheinbar das Mittel ist, so

groß ist doch die Wirkung desselben: die meisten Kupferstecher vermögen diese Augen nicht wiederzugeben, wohl auch darum, weil ihr Material an die Leucht- und Lebenskraft der Oelfarbe nicht heranreicht. Es ändert nichts an dem gewonnenen Resultat, daß auch andere Maler dem Augapfel diese Lichter aufgesetzt haben: keiner hat es bei solch einem Gegenstand gewagt und mit solchem Erfolg gethan, wie hier Rafael. Das Verdienst dieses Meisters wird auch nicht dadurch geschmälert, daß andere Künstler in verschwindend wenigen Fällen dasselbe versucht haben. Was nützt es, daß Francesco Francia und Erasmus Quellinus dem Jesusknaben ein voll aufgeschlagenes Auge verliehen haben, ohne den byzantinischen Typus zu wiederholen? Ihre Bilder beweisen schlagend, daß sie gar keine Ahnung hatten von der unendlichen Schwierigkeit der zu lösenden Aufgabe; und so haben sie nichts weiter fertig gebracht, als eine fromme Nonne, der Letztere sogar ein üppig schönes irdisches Weib mit einem gescheuten Knaben. Was nützt es, wenn selbst unser großer Cornelius in seiner Anbetung der Könige den Jesusknaben die Augen voll aufschlagen läßt, und dieser zugleich beide Arme segnend ausbreitet, obendrein die Strahlenkrone trägt? Von Overbeck, Deger u. A. wollen wir ganz schweigen. Die neueren Maler halten keinen Vergleich mit Rafael aus, denn entweder haben sie nur die von den Vätern geschaffenen Christusgestalten abkonterfeit, oder lediglich einen geistvollen Philosophen, Märtyrer oder wohl gar einen indischen Büßer mit der Dornenkrone fertig gebracht.

Die Frage, ob Rafael persönlich den Glauben an die Kirchenlehre getheilt habe, ist sehr müssig. Wenn er diesem Glauben zu einem Ausdruck in Farben verholfen, wie ihn niemals wieder ein Maler erreichte, so vermochte er das sicherlich nicht, ohne den innersten Kern der christlichen Heilslehre mit seinem Gemüth ergriffen zu haben. Mit der bloßen Phantasie,

geschweige denn mit bloßer Reflexion läßt sich solch ein Riesenwerk nicht schaffen, eine solche Höhe der Vollendung ermöglicht nur die persönliche Liebe zu dem vorschwebenden Ideale. Wollte jemals wieder ein Maler es unternehmen, das Christusideal in Farben zu verkörpern: das Kind aus der Rafael'schen Sixtina könnte er nie übertreffen, der Mann dürfte nichts anderes sein als jener Rafael'sche Knabe, in das Männliche übertragen. Freilich ist diese Aufgabe vielleicht niemals lösbar. Nicht der Christus irgend einer besonderen Situation, weder der segnende noch der leidende, sondern der Christus an sich wäre darzustellen. Wo aber soll ein sterblicher Künstler den Maßstab, das Urbild für denselben hernehmen?

Die großartigste Verherrlichung, welche das Madonnenideal in der Dichtkunst erfahren hat, enthält der Schluß von Dante's „Göttlicher Komödie" und von Göthe's „Faust". Im Paradies des Dante thront die Maria als Himmelskönigin im hellsten Lichte; dort richtet der Dichter-Seher ein Gebet an sie, welches zugleich der erhabenste poetische Hymnus auf das Weib der Weiber ist. Er fleht, daß sie ihm das Schauen der heiligen Dreieinigkeit vermitteln möge, und er sieht wirklich den in sich selbst kreisenden Gott. In Göthe's Faust aber schwebt sie am Schluß der Tragödie als Mater gloriosa hernieder, ruft erlösend den Faust zu höheren Sphären und wird gefeiert vom Chorus mysticus mit den Worten: „Das ewig Weibliche zieht uns hinan." In diesem Gesang seliger Geister liegt ein unendlich tiefer Sinn. Wie jene Maria von Nazareth schlechthin Empfänglichkeit war für das ihr sich mittheilende göttliche Leben, so ist auch die menschliche Natur in ihrem Verhältniß zu Gott ursprünglich nur Weiblichkeit, d. h. der Mensch muß sich empfangend, aufnehmend zu dem sichi hm mittheilenden göttlichen Leben verhalten, und nur diese Empfänglichkeit macht ihn fähig, der höheren Welt theilhaftig und nach oben gezogen zu werden. Alle unsere Aktivität, all unsere Freiheit beruht darauf, daß wir uns

hingebend wie ein Weib erschlossen haben der erlösenden und beseligenden Liebe der Gottheit. Im wirklichen Leben freilich können wir niemals die Grenzlinie zwischen dem Empfangenen und unserer persönlichen That aufweisen, das Denken aber muß trotzdem jenen Schluß vollziehen. In diesem Sinne lautet nicht blos die Ueberschrift der Sixtina, sondern auch der Wahlspruch unseres Lebens: „Das ewig Weibliche zieht uns hinan.“ *

---

* Vergl. des Verfassers „Die Sixtinische Madonna“ von Rafael ꝛc. Leipzig, J. Drescher. 1882.

Michelangelo und Rietschel in ihrer „Pietà".

Man hat früher oft behauptet, daß die christliche Welt des Mittelalters und der Neuzeit viel ärmer sei an Stoffen und Werken der Plastik, als die Antike. Daran ist nur so viel richtig, daß letztere durch ein ausgezeichnetes Material an Marmor und Erz, desgleichen durch unübertrefflich schöne Modelle mehr zur Lösung der höchsten Aufgaben der Plastik befähigt war, als die christliche Zeit. An und für sich war der Stoffreichthum des Christenthums mindestens eben so groß, als derjenige des Alterthums; gewisse Typen kehren in unzähligen Variationen wieder, und man möchte manchmal wünschen, daß die Germanen und Romanen ebenso wie einst die Griechen ihre Kraft beschränkt hätten auf die Herausarbeitung und Vollendung bestimmter Ideale. Nur war in der christlichen Welt die Stoffwahl und Formengebung allzulange von der Kirche beherrscht, die plastischen Kompositionen meist an die Architektur angeschlossen, der Marmor im Norden fast unbekannt, die Technik des Erzgusses vielfach verloren gegangen, die Holzskulptur und die damit verbundene Polychromie dagegen viel verbreitet. Ganz besonders aber scheut die christliche Plastik vor den schwierigsten Aufgaben zurück: sie ergeht sich mit Behagen und großem Geschick im Relief, aber sie wagt sich nur ausnahmsweise an Einzelgestalten und Gruppen, welche zum Range eines plastischen Selbstzweckes erhoben waren. Gerade hier wäre

noch eine ganze Reihe der dankbarsten Aufgaben zu lösen; wir erinnern nur an einen Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem und einen Scipio weinend (Vgl. Anm. S. 123) über den Untergang Karthago's, Christus Thränen vergießend über Jerusalem, oder Moses sterbend auf dem Berge des Abschieds ꝛc. Jedenfalls aber besitzt diejenige moderne Bildnerkunst, welche in der christlichen Weltanschauung wurzelt, eine Fähigkeit, welche den größten Meistern der Antike versagt bleiben mußte: sie durfte den Schmerz in seiner ganzen gewaltigen Größe und doch mitten im Leid die mögliche Versöhnung mit dem reinen Schmerz darstellen, während die antiken Meister in ihre erschütterndsten Verkörperungen des Schmerzes keinen wahren Trost hineinzulegen vermochten. Mag die Gruppe der Niobiden noch so herrlich sein: die Kunst ist hier doch größer gewesen, als ihr Stoff, während es auf christlichem Gebiete umgekehrt sich verhält. Darum hat sich auch die christliche Kunst immer wieder zu dem christlichen Seitenstück der Niobe, zur schmerzensreichen Mutter, mit unnennbarer Gewalt hingezogen gefühlt. Merkwürdigerweise ist hier diejenige Scene aus dem Leben der Maria die künstlerisch schwerste und inhaltlich bedeutungsvollste, welche am wenigsten unmittelbar an den Kultus angeschlossen werden kann: die sogenannte Pietà. Es ist in der gesammten Kunstgeschichte kein Gegenstand so oft behandelt worden, wie die Maria, aber innerhalb dieser überreichen Produktion keine Scene so selten, wie diejenige der Pietà. Allerdings hat die Malerei die sogenannte Beweinung des Leichnams Christi zu allen Zeiten sich gern zum Vorwurf genommen; wohl hat auch die Plastik in Reliefs sowohl die eigentliche Pietà wie den Tod der Maria wiederholt mit Meisterschaft zum Ausdruck gebracht; aber abgesehen von früheren hervorragenden Versuchen (Michelangelo und Bernini) hat erst die neuere Plastik sich wiederholt mit Erfolg der Lösung der unnennbar schweren Aufgabe unterzogen: die über dem Leichnam Christi trauernde Maria in voller

Lebensgröße darzustellen. Es liegt in der Natur dieses Stoffes, daß er nur im carrarischen Marmor erster Klasse vollwerthig zur Erscheinung kommt; jedes andere Material verflacht die tiefe Idealität dieser Scene. Mögen nun auch in der Neuzeit Achtermann und Kopf, Clésinger und Giovanni Dupré um die Palme des Sieges gerungen haben: kein Bildhauer ist innerhalb des plastischen Schönheitsideals dem rein menschlichen Gehalt und zugleich der göttlichen Erhabenheit dieses Gegenstandes so nahe gekommen, wie Ernst Rietschel. Es ist ungemein lehrreich, seine Schöpfung mit derjenigen des Michelangelo zu vergleichen, weil nur auf diesem Wege positiv wie negativ die ganze Hoheit seines Schaffens erhellt.

Vergegenwärtigen wir uns zunächst in allgemeinen Umrissen die Bedeutung derjenigen Scene, welche herkömmlich mit dem Namen „Pietà" belegt wird. Während sonst die Kunst ihre Werke irgendwie dem Kultus eingliedert, zum Dogma in Beziehung setzt, hat sie hier in köstlicher Naivetät frei erfunden. Das neue Testament weiß nichts von jener Trauer der Maria, welche sie „mutterseelenallein" um ihren Sohn empfindet; es widerspricht ihr aber auch nicht. Die Kunst hat ursprünglich die Maria nur mit ihrem Kind, und zwar einfach erzählend, im Sinne des neuen Testaments dargestellt; als aber die Kirche die Gebenedeite unter den Weibern zum Range der „Gottesmutter", der „Himmels-Königin" erhob: wer wollte es der Kunst verdenken, wenn sie dem verhängnißvollen Zauber dieses unendlich dankbaren, in Aller Herzen lebenden Ideals folgte? Hat doch die Malerei in der „Himmelfahrt der Maria" förmliche Farbensymphonien auf die Leinwand gezaubert und überhaupt dieses Vorbild des frommen Weibes tausendfältig wiederholt; hat doch die Plastik in der Krönung und besonders in dem Tode der Maria die wahrhaft ergreifendsten Scenen hervorgebracht. Nichts aber war so namenlos erschütternd wie die über dem Leichnam ihres Sohnes allein trauernde Maria. Da lag

eine ganze Welt von Schmerz ausgebreitet vor dem Beschauer, und doch zusammengedrängt in zwei Personen, und diese beiden Personen waren ein Mann und ein Weib ohne Gleichen in der Geschichte! Dieser Mann war in jenem Augenblick der Person gewordene Schmerz um die Sünde der Welt; die Maria war die Verkörperung des Mutterschmerzes in seiner höchsten Anspannung. Der hier im ersten Todesschlaf ruhende Dulder sollte erinnern an den schwersten aller Kämpfe, an den soeben überstandenen Kampf am Kreuz, und doch auch zugleich ahnen lassen den größten aller Siege, die Auferstehung; Mutter und Sohn waren schuldlos und sündlos und mußten selbst im tiefsten Schmerz und im Tode noch die Idealschönheit eines reinen Gemüthes in ihren Zügen widerspiegeln. Nicht blose Wehmuth oder gar blose Ergebung und stumme Resignation durfte die Maria erfüllen. Nein! sie, das zartbesaitete, das reich und groß angelegte Weib, sollte den furchtbarsten aller Schmerzen um das theuerste aller Kleinode empfinden; einzigartige Personen sollten in einer nie in der Menschheit wiederkehrenden Lage dargestellt werden — und das alles nicht in dem hochtragischen Pathos einer Niobe oder gar eines Laokoon, sondern in dem stillen seetiefen Abgrund des rein lyrischen Schmerzes — wahrlich! eine Aufgabe, welche den Künstler ebenso entzücken wie schwindeln machen kann!

Der Gegensatz von Mutter und Sohn, von Liebe und Leid, von Leben und Tod tritt hier so unmittelbar wie sonst nirgend in der Plastik hervor. Einst hatte das Kind noch hülflos, aber einen Himmel voll Hoffnungen erregend, im Schooß der Maria gelegen, oder vor ihr gespielt; jetzt ruht es abermals hülflos vor ihr, aber als ein Mann, gebrochen in der Blüthe der Jahre, durch seinen Tod die theuersten Ideale vernichtend. Wie am Anfang das Kind der Mutter allein gehört hatte, so soll sie es auch am Ende noch einmal allein besitzen für wenige Minuten. Wie sie einst ihr Glück hatte verbergen

müssen einsam und unverstanden, so empfindet sie auch zuletzt den tiefsten Schmerz allein. An ihr Weh reicht ja das Leidtragen der Jünger oder Freunde des Vollendeten nicht heran; jene haben im besten Falle den Messias ihres Volkes verloren, sie aber ihren liebsten Sohn und Heiland zugleich. Darum möchte sie die süße Gewohnheit längst entschwundener Zeiten noch einmal erneuern: wie sie einst dem Kindlein all ihr Mutterglück in Herzensworten zugeflüstert hatte, so soll nun auch der Mann ihr letztes Lebewohl empfangen, bevor man ihn für immer ihren Blicken entzieht.

Es ist psychologisch begreiflich, daß ein Künstler von so tiefer Schwermuth und so gewaltigem Können wiederholt in seinem Leben zu diesem Stoffe zurückkehrte; aber es ist tragisch, daß er je länger je mehr scheiterte an seiner Neigung, plastische Scenen malerisch zu behandeln. Zum ersten Male vollführte er die schwere Aufgabe im Jahre 1496, also im Alter von 21 Jahren. Mit Rücksicht auf diese Jugendlichkeit ist seine erste Pietá eine ganz außerordentliche Leistung; aber an und für sich betrachtet leidet sie an empfindlichen Mängeln. Leider hat die Gruppe stets eine ungünstige Aufstellung empfangen. Zuerst stand sie in einer Seitenkapelle der alten Peterskirche zu Rom. Beim Umbau der Kirche erhielt sie einen anderen Platz, und jetzt steht sie wiederum in einer Seitenkapelle von Sankt Peter so hoch und in so schlechtem Lichte, daß man nur ungenügend sie betrachten kann..

Hermann Grimm, der Biograph des Michelangelo, nennt diese Pietà ein vollkommenes Werk und ästhetisirt über sie in einem keineswegs beneidenswerthen Deutsch folgendermaßen: „Christus ist todt, erschöpft und doch mild. Die beiden Beine mit matten Füßen daran, die über dem Knie der Mutter seitwärts herabbaumeln; der hängende Arm, der eingeknickte, gesunkene Leib, das vom Hals hinterrücks gefallene Haupt, der ganze Manneskörper liegt da, als wäre er durch den Tod

wieder zum Kinde geworden, das die Mutter in ihren Arm genommen hat. Das Gesicht ist eine wunderbare Vermischung von altbyzantinischem Typus und der edelsten Bestandtheile des jüdischen Nationalcharakters."

Anton Springer thut die Pietá des Michelangelo fast ebenso kurz ab, hat aber wenigstens sich ein Urtheil über sie gebildet, welches er einigermaßen begründet. So erwächst uns denn Recht und Pflicht, jenes gerühmte Werk eingehender zu prüfen. Das Jünglingsalter, in welchem Michelangelo diese Gruppe schuf, hat sowohl einen Vortheil wie einen Nachtheil mit sich gebracht. Ersterer liegt darin, daß M. damals noch zu einer Milde und Weichheit fähig war, zu welcher er sich später nicht mehr hätte zwingen können; andererseits war er auch zu unselbständig, um sich von der Befangenheit des mittelalterlichen Dogmas frei zu machen. Er läßt seine Maria sitzend auf dem breiten Kreuzesstamm den Sohn quer über den Schooß halten. Dadurch ist nun allerdings zu der senkrechten Linie, welche in der Haltung der Maria vorherrscht, das Gegengewicht einer überwiegend wagerechten Linie gegeben. Es ist auch für die Empfindung als solche äußerlich der denkbar innigste Zusammenhang zwischen Mutter und Sohn angedeutet; für das Auge aber erscheint die Gruppe allzusehr als eine einzige große Masse, deren Glieder nicht aufgelöst und in harmonische Beziehung zu einander gesetzt sind. Dieser Fehler ist um so fühlbarer, als ohnehin schon die Massenhaftigkeit in der Gewandung der Maria erdrückend wirkt. Michelangelo läßt ferner das Haupt Christi stark zurücksinken und will durch die Art, wie er den rechten Arm über das rechte Knie der Madonna und die Beine des Sohnes über das linke Knie der Mutter herabhängen läßt, andeuten, daß die eigentliche Todtenstarre noch nicht eingetreten ist. Doch zeichnen sich bereits die Adern deutlich ab, desgleichen die Knochen der Brustkastens ragen empor aus der eingesunkenen Haut. Das Haupthaar, in der

Mitte des Scheitels getheilt, wallt in satten Locken auf den Nacken hernieder, während Kinn und Lippen von verhältnißmäßig spärlichem Bartwuchs bedeckt sind.

Nicht blos an der Gestalt Christi, sondern auch an der ganzen Gruppe der vollendetste Theil ist das Antlitz des Erlösers. Es enthält die Spuren des überstandenen Leides noch viel weniger als der übrige Körper. Die mächtige Stirn läßt sofort ahnen, welch ein gewaltiger Geist hinter ihr geherrscht hat; die Augen sind sanft geschlossen wie zu friedlichem Schlummer; auf den Zügen ruht jener geheimnißvolle Gottesfrieden, wie er nicht selten in den ersten Stunden nach dem Verscheiden das Antlitz von Entschlafenen verklärt. Aber den Frieden ahnen zu lassen, welcher diesen Entseelten charakterisirt, war eine unendlich schwere Aufgabe.

Maria hat den oberen Theil des Leichnams an ihre rechte Schulter gelehnt, so daß das Haupt über dieselbe hinaus zurücksinkt. Mit dem rechten Arm umfaßt sie das theure Kleinod, so daß man die Fingerspitzen der Hand noch bis zum Gewand hervortreten sieht; die Linke aber hält sie halb ausgestreckt, als wollte sie mit den unwillkürlich auseinander sich legenden Fingern hindeutend fragen: ist auch ein Tod wie dieser da? Die Madonna blickt mit halb geöffnetem, etwas umflortem Auge mehr in sich hinein oder, äußerlich angesehen, hinaus in das Leere, als auf den Leichnam des Sohnes; es ist, als sei sie mehr mit dem Verlust als mit dem Verlorenen beschäftigt. Das ist ein bedauerlicher Fehler. Da die Plastik nur einen Moment einer Handlung wiedergeben kann, so muß sie den wichtigsten festhalten. Das aber ist hier nicht das Versinken in sich selbst, sondern das volle Verweilen auf der Gestalt des Heilands. Viel mehr fühlbar aber wird der Mangel, daß eine fast antike Ruhe auf den Zügen der Maria liegt: von leiser Wehmuth überhaucht spiegeln sie mehr die anmuthige Schönheit der Jungfrau als die Würde der kinderreichen Mutter. Nicht

die Maria der Evangelien sehen wir vor uns, welche nach dem Erstgeborenen noch anderen Kindern das Leben gegeben hat, sondern die Maria des katholischen Dogmas, welche nur den Gottessohn geboren hat. In späteren Jahren hat Michelangelo den geringen Altersunterschied zwischen Mutter und Sohn zu rechtfertigen gesucht durch den Hinweis auf die unbefleckte Empfängniß. Jedenfalls aber hat er um dieser Voraussetzung willen den Schmerz der Maria viel zu wenig zur Anschauung gebracht. Maria muß in diesem Augenblick als die verkörperte heilige Wehmuth erscheinen, deren ein frommes Weib überhaupt fähig ist. Wir sind unbefriedigt von einem unnatürlichen Erhabensein über die volle Bitterkeit des Schmerzes, wie es diese Maria offenbart. Wenn selbst Christus Thränen hat für das Geschick von Jerusalem und sein Schweiß in Gethsemane wie Blutstropfen zur Erde rinnt; dann ziemt es auch seiner Mutter, daß sie einen Schmerz empfinde, welcher sie in allen Lebenstiefen erbeben macht.

Wir wollen ferner nicht darüber rechten, ob etwa ein allzugroßer Theil des Kopfes und des Nackens der Maria von deren Gewand bedeckt sei. Zweifellos aber ist das in vielen und steifen Falten gebrochene Gewand zu massenhaft angeordnet; man möchte die Maria, besonders im Vergleich zu ihrem Sohne, für ein Riesenweib halten, wenn nicht Gesicht und Hände einen Rückschluß auf die wirklichen Verhältnisse ihres Körpers erlaubten. Auch ist die ganze Gewandung viel zu wenig ein Widerschein der eigenthümlichen Lage und Seelenstimmung, in welcher sich die Maria befindet. Der Faltenwurf ist entschieden zu wenig idealisirt. So kommt es, daß bei Michelangelo die Madonna die Hauptfigur bildet, während bei Rietschel beide Gestalten, die verhüllte und die unverhüllte, in durchaus harmonischer Beziehung zu einander stehen. — Es ist psychologisch und kunstgeschichtlich von großer Wichtigkeit, daß ein Künstler wie Michelangelo die Pietà mehr als einmal in seinem Leben

arbeitete. Zur Zeit, da er zu Vittoria Colonna (Marchesa di Pescara) in jenem berühmten platonischen Liebesverhältniß stand (er sechzig, sie mehr als vierzig Jahre alt), begann er abermals eine derartige Gruppe zu meißeln. Leider fiel schon die Komposition derselben so unschön aus, daß wir über das Liegenlassen der Arbeit seitens des Meisters uns nicht zu beklagen brauchen. Er hatte den seltsamen Gedanken, die Madonna in Lebensgröße darzustellen, wie sie den steif emporgerichteten Leichnam Christi mit krampfhafter Anstrengung vor sich hin hält, um gleichsam vorwurfsvoll der ganzen Welt den Dulder zu zeigen. Ein derartiges Bild erinnert lebhaft an die Mumien der alten Aegypter, welche bei den Gastmählern künstlich auf ihre Füße gestellt wurden. Ueberdies wäre es unweiblich oder mindestens einer Maria nicht angemessen, in dieser athletenhaften Weise mit dem Leichnam ihres theuersten Kindes zu operiren! Unbefriedigt ließ der Meister selbst von diesem Entwurfe ab und versuchte noch einmal, aus einem einzigen riesigen Marmorblock eine Pietà zu meißeln als würdigen Schmuck für sein Grabmal. An und für sich ist ja die Idee überaus anziehend, daß ein so schwermüthiger und zum Sterben bereiter Greis wie Michelangelo sein Grabmal mit eigener Hand herstellt; aber wie mißlungen fiel auch dieser Versuch aus, gleichsam ein Abbild der so manchmal zerrissenen Stimmung des großen Künstlers. Ein bärtiger Mann, in einen Mantel gehüllt und mit einer Kapuze über dem Kopf, bildet die Spitze der Gruppe. In den Armen dieser Gestalt ruht Christus, dessen Glieder ungefähr ebenso schlaff herabhängen, wie auf der berühmten „Kreuzesabnahme“ von Rubens in der Kathedrale zu Antwerpen. Während man aber an einem Rubens und in einer Kreuzesabnahme einen derartigen Realismus noch verträgt, wirkt ein solcher in der Plastik geradezu verletzend. Zwei zur Seite des Leichnams kniende Frauen stützen denselben, Maria selbst lehnt ihr Antlitz an den Kopf des Sohnes und hält mit beiden Händen seinen

Leib umfaßt. Maria Magdalena, auf der andern Seite befindlich, unterstützt mit der einen Hand den Leib Christi unter der Achsel, die andere stemmt sie gegen den Schenkel Christi. Wie sehr wird ein feineres Gefühl durch diesen Zug verletzt, wie wird doch auch der eigentliche Grundgedanke einer „Pietà“ hierdurch aufgehoben! Da die Masse des Blockes für eine Gruppe von vier lebensgroßen Figuren nicht ausreichte, da ferner der Marmor bei der Arbeit Flecken sichtbar werden ließ und ein Finger der Madonna abgesprungen war: so zerschlug Michelangelo das Werk in mehrere Stücke, gestattete jedoch später, daß es durch den Bildhauer Tiberio Calcagni wieder zusammengesetzt und ergänzt wurde. Die also restaurirte Gruppe blieb im Besitz der Familie Bandino, kam nachher nach Florenz und wurde 1722 im Dom daselbst hinter dem Hochaltar aufgestellt. Wir deuteten schon an, daß diese Gruppe mehr eine Grablegung als eine eigentliche Pietà ist. Das Ganze zeigt mehr die äußerliche Sorge für den Leichnam als die erhabene Größe des gebrachten Opfers; dazu kommt, daß die Hauptschwierigkeit umgangen ist, nämlich die ganze Macht des Gefühls allein in das Antlitz der Maria zu legen.

Zur Pietà unseres Rietschel übergehend, müssen wir uns zunächst den geschichtlichen Zusammenhang vergegenwärtigen, welchem sie angehört. Im Jahre 1846 bestellte ein vornehmer Pole bei dem deutschen Meister ein Grabdenkmal für seinen Sohn, welches versöhnend und erhebend den Schmerz der Mutter um den zu früh verblichenen Jüngling mildern sollte. Einen besseren Vorwurf als gerade eine Pietà konnte Rietschel für diesen Zweck nicht finden und so ging er denn im Alter von 41 Jahren an die Ausführung, also gerade noch einmal so alt wie Michelangelo beim Schaffen seines Werkes gewesen war. Leider mußte der Auftraggeber um persönlicher Verhältnisse willen von seiner Bestellung zurücktreten; doch hatte Rietschel im Jahre 1850 die Freude, die ihm liebgewordene Pietà für den

König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen in Marmor auszuführen zu dürfen. Die Aufstellung, welche ihr nach der Vollendung zutheil wurde, war die denkbar günstigste. Im Vorhof der Friedenskirche bei Potsdam – dort, wo der königliche Dulder selbst sich begraben ließ — steht sie links in einer Wandvertiefung, ihr gegenüber Rauch's Mosesgruppe, in der Mitte ein Springbrunnen, über welchen sich ein kolossaler Christus in Erz (nach Thorwaldsen) erhebt. Dort, wo wirklich die ganze Umgebung den tiefsten Frieden athmet, predigt sie in Marmor von Todesweh und Glaubenszuversicht und gelangt in durchaus einfacher Umgebung zu vollster Geltung. — Wir haben schon oben angedeutet, daß Rietschel zwischen den beiden Gestalten der Maria und des Leichnams ein harmonisches Gleichgewicht der Maßverhältnisse hergestellt hat. Auch zeigt sein Christus denselben altkirchlichen Typus wie der des Michelangelo. Während aber der voller entwickelte Bart den Eindruck größerer Männlichkeit macht, drängt Rietschel die anatomischen Spuren der einzelnen Körpertheile ungleich mehr zurück und läßt unseren Blick ruhen auf einem zwar im Tode gebrochenen aber noch immer schönen Körper. Das Haupt des Heilands ruht auf einer Unterlage und sinkt deshalb viel weniger naturalistisch zurück als bei Michelangelo; der lang gestreckte Leichnam bewahrt eine zwar geschlossene aber doch zwanglose Haltung, während Michelangelo den rechten Arm und die Beine schlaff herabhängen ließ. Das alles sind bei Rietschel feine Züge eines berechtigten Idealismus gegenüber dem ausgeprägten Realismus Buonarotti's. Keine Kunst verträgt weniger als die Plastik „Naturwahrheit", von welcher man nicht weiß, ob sie einem relativ berechtigten Realismus oder einem verwerflichen Naturalismus angehört. In einem sehr wesentlichen Punkte stimmen zum Glück beide Meister überein. Auch bei Rietschel trägt das Antlitz des Erlösers den Ausdruck tiefen seligen Gottesfriedens; so muß wirklich Derjenige im Tode dagelegen haben, welcher hinüber-

gegangen war mit der Bitte: „Vater, in deine Hände befehle ich meinen Geist!“ so muß wahrhaftig der größte Siegesruf aller Zeiten: „Es ist vollbracht!“ auch noch in den Zügen des Vollendeten nachgezittert haben!

Nun aber die bedeutenden Verschiedenheiten. Ueberaus feinsinnig läßt Rietschel das gelöste Haar der Maria an deren Nacken herabgleiten, um den nonnenhaften Typus zu vermeiden, mit welchem die Madonna des Michelangelo aus ihrer Kopfhülle herausblickt. Er stellt auch nicht eine überwiegend äußerliche Verbindung her zwischen Mutter und Sohn, wie sein Vorgänger, sondern er löst in glänzendster Weise die viel schwierigere Aufgabe, die geistigen Beziehungen beider Gestalten anschaulich zu machen. Rietschel's Maria weiß, daß ihr Sohn vom Kreuz herab ihr zugerufen: „Weib, siehe! das ist dein Sohn!“; sie hat gefühlt, wie er in den letzten Stunden sowie überhaupt in den letzten Lebensjahren die natürlichen Bande zurückgedrängt hat, um die rein geistigen des Glaubens zur alleinigen Geltung kommen zu lassen. Darum bebt sie in zarter Scheu davor zurück, diesen Leichnam auf ihre Kniee zu nehmen wie einst die süße Last des Knaben; sie ruht vielmehr dem Heiland gegenüber auf einem Knie, nicht anbetend, aber unwillkürlich betend! Da beschleicht uns nicht das ängstliche Gefühl, als könne das schwache, von Schmerzen aufgeriebene Weib die Last des heiligen Leichnams kaum ertragen; nein, wir wissen: ihrem innerlichen Gebrochensein mußte auch das äußerliche entsprechen. Sie ist hingesunken auf ihr rechtes, von der Gewandung völlig bedecktes Knie, und ihre geschlossenen Hände ruhen auf dem mehr hervortretenden linken Knie. Schon diese kniende Stellung und dieses Falten der Hände sind unnachahmliche, tief ergreifende Züge! Nicht mit den Fingern berührt, nicht mit den Armen umfaßt sie mehr den Sohn; aber mit dem starken Arm des Glaubens hält sie ihn fest, mit dem voll aufgeschlagenen Auge saugt sie das geliebte Bild noch einmal in sich auf. Wer

aber vermöchte würdig zu beschreiben jenen Schmerz der Maria, welcher dieses Antlitz geradezu zur Apotheose der christlichen Todtenklage macht! Da lesen wir nichts von einem Murren und Klagen über das unbegreifliche Geschick, daß der Tod selbst Diesen so früh sich zum Raube nehmen durfte; da ist nicht der anempfindelte Glaube eines schwächlichen Nazarenerthums; da ist eben so wenig der fassungslose Jammer: nein, es ist die königliche Weihe einer heilig ernsten Wehmuth, es ist der unaussprechliche Schmerz eines groß angelegten Weibes, dessen höchster Stolz es war, die Mutter solch eines Sohnes zu sein! Diese Maria fühlt unendlich mehr, als sie auszusprechen vermag, und doch ist es, als wollte ihr unsäglich wehmüthiges Auge dem Kinde zurufen: Nur einmal im Leben hast du mich betrübt, durch deinen Tod! Ich hielt die Liebe einer Mutter für das reinste aller Gefühle; nun aber weiß ich, daß erhabener noch ist die Liebe eines Mannes, der in den Tod geht für Andere! Und weil denn die ganze Seele der Maria aufgelöst ist in diesen einen großen Schmerz, darum wird ihr auch der Gottesfriede, welcher im Antlitz Christi sich malt, eine Prophetie, daß der leise Dämmerungsschein einer höheren Welt, welcher jetzt dahingleitet über die Züge des Vollendeten, ihr als die himmlische Herrlichkeit des Auferstandenen entgegenstrahlen wird. Aus den Tiefen ihrer Seele ringt sich, erst zagend, dann immer mächtiger, die freudige Zuversicht empor: Er ist dir hinieden genommen auf kurze Zeit, damit du ihn ewig wieder haben solltest droben! Und dann, wie unvergleichlich groß und zart zugleich, wie reich und doch edel ist die Gewandung dieser Maria; es ist, als sei die Schmerzensreiche ganz verschmolzen mit ihrer Hülle, so daß alle Töne ihres Inneren auch in den Wellenbewegungen dieses Gewandes nachklingen! Mag sein, daß der eigene Kummer über den herben Verlust seiner dritten Gattin den Meister bei dieser Arbeit ungleich mehr befähigt hat denn sonst, dem gläubigen Leidtragen einen unsterblichen Ausdruck zu

verleihen: die Hauptsache bleibt seine vollendete Technik, seine eigene schlichte, tiefe Frömmigkeit. Er ruft damit den kommenden Geschlechtern zu, daß auch für die christliche Plastik noch viele Schätze zu heben sind durch den, welcher sich frei macht vom Dogma der alleinseligmachenden Antike. Er beweist, daß das spezifisch katholische Dogma eine Fessel ist, welche die volle Entfaltung auch des größten künstlerischen Genius hemmt. Den höchsten Forderungen der Aesthetik kann die Kunst nur dann genügen, nur dann die ihr zugewiesenen Ideale verwirklichen, wenn sie sich leiten läßt von dem eben so tiefen als freien echt evangelischen, d. h. universell christlichen Geiste! Der moderne Meister versöhnt, die antiken erregen Furcht; der moderne Genius betet, die antiken Künstler verzweifeln mitten in ihrer glanzvollen Technik! Rietschel's Maria weiß unter Thränen: die Liebe ist stärker als der Tod; die Niobe haucht ihre Seele aus mit der Klage: Götterzorn ist mächtiger als Mutterliebe. Das ist das Bild der neuen und der alten Welt!

Anmerkung zu Seite 111. Das Weinen selbst kann die Plastik nicht wiedergeben, wohl aber die betreffenden Scenen mit ihrem grandiosen Schmerz.

Ueber Bemalung von Gebäuden und Statuen.

Eins der schwierigsten Kapitel der Kunstgeschichte war und ist zum Theil noch die Frage, ob und wie weit die Tempel und die Bildsäulen der alten Griechen eine Bemalung empfangen haben. Allerdings ist die Frage zunächst eine Kuriosität von rein kunstgeschichtlicher Bedeutung, weil es seit den Zeiten der Renaissance bis herab auf Winkelmann, Lessing und Schinkel für gewiß galt, daß die antike Architektur und Plastik die abstrakte Idealität einer unantastbaren Weißheit bewahrt habe. Dieses Dogma ist seit ungefähr zwei Menschenaltern durch die sorgfältigsten Untersuchungen von antiken Ruinen und Bildwerken seiner jahrhundertelang geübten Herrschaft beraubt worden. Die Polychromie der altgriechischen Tempel und Bildsäulen steht fest, wenn auch die Art und der Grad bei letzteren noch vielfach in Dunkel gehüllt ist. Neuerdings tritt nun zu der blos kunstgeschichtlichen Bedeutung der Frage auch noch eine ästhetische, insofern man auch für *unsere* Marmorstatuen eine Erhöhung des Lebensgefühles durch farbige Zuthaten vorgeschlagen und erzene Denkmäler in mehrfach abgestuftem Farbenton ausgeführt hat (Friedrich Wilhelm IV. vor der National-Gallerie in Berlin). Dadurch wird der Streit seines rein akademischen Charakters entkleidet und das Interesse des ganzen Volkes in Mitleidenschaft gezogen, soweit dieses Empfänglichkeit für die bildende Kunst besitzt. Wir haben uns darüber schlüssig

zu machen, ob die von den größten Koryphäen seit den Zeiten der Renaissance in Praxis und Theorie beobachtete Farblosigkeit der modernen Marmorstatuen einen Irrthum zur Voraussetzung hat und ob die Bemalung auch unserer Bildwerke als ein Fortschritt anzusehen sei oder ob man sich mit einer blos malerischen Haltung und Auffassung der Statuen begnügen könne. Die Beantwortung dieser Tagesfrage ist darum so schwierig, weil das Ineinander der genauesten kunstgeschichtlichen Kenntnisse, eines durchgebildeten Stilgefühls und oberster ästhetischer Grundsätze nöthig ist, um zur Klarheit zu gelangen. Diese Klarheit aber läuft hinaus auf eine Entscheidung von Fall zu Fall; ein handwerksmäßiges Schablonisiren wäre gerade hier die Ertödtung aller wahren Schönheit. Für Diejenigen, welche die bildende Kunst kommandiren möchten wie die Rubriken und Formeln ihrer Literaturgeschichte, wird dieses Ergebniß unserer Untersuchung freilich etwas Unbefriedigendes haben; die Künstler aber werden darin die Nothwendigkeit ihres Schaffens gewahrt sehen.

Im allgemeinen möchten wir zunächst folgende Bemerkungen vorausschicken. Es gehört zu den Verdiensten der modernen Kunst und Kunstindustrie, der Welt der Farbe wieder die ihr gebührende Bedeutung erobert zu haben; außerdem kultivirt nicht blos die Malerei das blühende Leben der Farbe, sondern auch die heutige Musik und Poesie tragen einen ausgesprochenen Zug zum Malerischen in sich. Was Wunder, daß auch die Architektur und Plastik unwillkürlich diese Neigung theilen möchten oder gar theilen sollen! Da gilt es denn zu prüfen, wie weit dem malerischen Element Einfluß einzuräumen, wie weit aber es als krankhafte Verirrung fernzuhalten sei. Der große Anfänger der deutschen Kunstgeschichtschreibung, J. J. Winckelmann, hat die antiken Statuen mit dem Auge eines großen Malers gesehen; dennoch würde er sich im Grabe umdrehen, wenn man ihm bestreiten wollte, daß die Plastik die Kunst der reinen Form unter Ausschluß aller farbigen Zuthaten

sei. Für die älteren Aesthetiker bis herab auf Hegel, Weiße, Solger ꝛc. existirt ein Zweifel an diesem Satze garnicht; erst Vischer und Carrière treten ihm einigermaßen näher, verhalten sich aber gegen Anwendung von Farbe in der Plastik theils ablehnend, theils abwartend. Overbeck weicht den Schwierigkeiten der Frage aus und begnügt sich mit einem Ausspruch, welchen übrigens schon vor ihm der Archäolog Otto Jahn gethan: die Alten hätten nur diejenigen Theile ihrer Marmorwerke mit naturgemäßen Farben bemalt, welche eine von dem Nackten verschiedene Lokalfarbe zeigten, d. h. die Haare, Lippen, Augen und Gewänder. Allerdings ist dies in den vorklassischen und nachklassischen Zeiten vorgekommen, besonders bei den auf Fernwirkung berechneten Reliefkompositionen in den Giebeldreiecken und Friesen der Tempel; aber bei freistehenden Rundbildern wäre eine derartige Halbheit sowohl der Tod des Marmors wie der Farbe. Anstatt eines solchen Zerreißens des einheitlichen Eindrucks durch vereinzelt aufgetragene und verschiedene Farben wollen wir lieber den bloßen Marmor oder eine vollständige Bemalung. Lübke geht der heiklen Frage aus dem Wege. Er sagt: keine einzige Kunst ist jemals so abstrakt gewesen, daß sie nicht durch ein Hinübergreifen in das Gebiet verwandter Künste sich einen flüssigeren, mannigfacheren Lebensausdruck gesichert hätte. Gleichwohl setzt Lübke unmittetbar darauf hinzu: „In der Zeit ihrer vollendeten Blüthe war die griechische Plastik hinlänglich befähigt, alles, was ihr am Herzen lag, ohne Aushülfe bunter Malerei zu höchstem Leben durchzubilden. Völlige Bemalung hat bei den griechischen Statuen und Reliefs der besten Zeit nicht stattgefunden.“ Es kommt hier alles darauf an, was man unter „Bemalung“ versteht.

Verhältnißmäßig am eingehendsten hat Fechner in seiner „Vorschule der Aesthetik“ über die Sache gehandelt. Er weist aber nur das Für und Wider aller Gründe vorsichtig lawirend nach, und man ist am Schluß seiner Abhandlung so klug wie

am Anfang. Immerhin neigt er zu den Freunden der Statuenbemalung hin: unsere Vorliebe für unbemalte Statuen sei nur eine Folge der Gewöhnung, und die Zukunft werde wohl noch vollendet bemalte Statuen bringen. Mit dieser Berufung auf die Gewöhnung sieht es denn doch mißlich aus, denn die Gewohnheit rangirt ziemlich nahe hinter dem chamäleonartigen Ungeheuer der Mode; wenn aber die Zukunft etwas Gesundes bringen soll, so muß denn doch zuvor die Prinzipienfrage bis zu einem gewissen Grade erledigt sein.

Nachdem nun neuerdings Künstler in vereinzelten Fällen mit farbigen Zuthaten an ihren Bildwerken experimentirt hatten, brach Treu in Dresden wieder eine Lanze für die Bemalung unserer Statuen. Zwar begnügte er sich vorläufig noch damit, nur neben den bisherigen weißen Bildsäulen auch bemalte zu verlangen; man weiß aber, daß im Falle des Gelingens die große Mehrzahl der Künstler auf dieser Etappe sich nicht aufhalten, sondern mit fliegenden Fahnen in das neu erschlossene Lager übergehen würden, weil für sie realistisch bemalte Statuen und Büsten sowohl bequemer wie effektvoller wären. Treu bleibt nicht etwa stehen bei einer bloßen Ueberhauchung des Marmor, wie dies Schaper an einer weiblichen Marmorbüste vor einigen Jahren versucht hat; Treu versteigt sich bis zur Empfehlung einer völlig realistischen Bemalung in Majolikamanier, welche er bei Portraitbüsten angewendet wissen will. Von solchen Büsten bis zur gespenstischen Lebenswirklichkeit von Wachsfiguren wäre nur ein sehr kleiner Schritt; warum man aber anstatt eines guten Oelportraits zu derartigen Büsten greifen sollte, vermöchten wir nicht einzusehen. Selbst in unseren in den verschiedensten Farbenstimmungen hergerichteten Zimmern wären uns derartige Porträtbüsten zuwider; nur Dekorationsfiguren mag man bunt ausführen. Treu stützt nun seine Ansicht mit folgenden Sätzen: „Alle wirklich naiven Kunstepochen haben die Schranke der Farblosigkeit nicht gekannt,

und wir sollten uns freiwillig einer Regel unterwerfen, blos um ein Jahrhunderte altes Vorurtheil noch ein Jahrhundert weiter zu schleppen?" Diese Zumuthung, daß wir uns auf die vorklassische Periode der Griechen zurückschrauben oder auf die Stilmengerei von nachklassischen Epochen herabsinken sollen, ist denn doch selbst sehr — naiv. Zum Nachdenken könnte uns nur eine völlig zweifellose Art von Bemalung seitens der wahrhaft klassischen Meister veranlassen, aber auch diese nicht zur direkten Nachahmung. Im Uebrigen haben wir Recht wie Pflicht, das Schönheitsideal jeder einzelnen Kunst mit deren besonderen Mitteln und in deren besonderem Geiste herauszuarbeiten. Nur so lange eine Kunst in ihren eigenen Grenzen das Höchste leistet, steht sie den anderen Künsten gegenüber ebenbürtig da; ein Halbiren und ein Addiren der gewonnenen Hälften ist ein Zeichen von Schwäche. Ein seltenes Muster von Logik giebt Treu weiter in folgendem Satze: „Man denke sich einmal, unsere Tage hätten die Kunst der Plastik neu zu erfinden: würden wir von selbst auf eine so blasse Abstraktion gerathen, da doch die Kunst das Leben nachahmen soll?" Abgesehen davon, daß die Kunst der Plastik nicht den Abklatsch, sondern den urbildlichen schönen Schein des Lebens erzeugen soll, ist es doch vollkommen müssig, unmögliche Dinge als möglich hinzustellen und zu jenen Anfängen der Kunst zurückkehren zu wollen, in welchen man den Ausfall an plastischer Vollendung durch farbige Zuthaten zu decken suchte. Oder wird Jemand heutzutage naiv genug sein, unsere selbständigen Tragödien, Schauspiele und Lustspiele dranzugeben, um die altgriechische Einheit von Tragödie und Komödie, Tanz und Musik dafür einzutauschen? Wird Jemand unsere Symphonien und Kammermusik opfern, um blos Lieder und Arien, Oratorien und Opern zu erhalten? Gewiß nicht! Die farblose Plastik endlich mit der Zeichnung, die bemalte aber mit der Oelmalerei zu vergleichen, wie Treu thut, ist geradezu ein Unrecht. Der

Karton wie das Oelgemälde erreichen ihre Wirkung durch je ein einziges Mittel, die farbige Plastik aber durch mindestens zwei, und zwar wesentlich verschiedene Mittel. Außerdem kann eine bloße Umrißzeichnung wohl mit einem plastischen Modell, jedoch nicht mit dem ausgeführten Marmorwerk selbst verglichen werden; endlich aber athmen die vollendetsten Kartons, wie z. B. diejenigen von Cornelius zu den Kamposantobildern in Berlin ein so eigenthümliches Leben, daß es noch gar sehr die Frage ist, ob der durch ihre farbige Ausführung erzielte Gewinn nicht von einem gleich großen Verlust begleitet wäre.

Wir gelangen nur dann zum Ziel, wenn wir die Polychromie der Architektur getrennt von derjenigen der Plastik behandeln. Ist unter den Materialien der bildenden Künste die Farbe das geistartigste, so folgt von selbst, daß Flächen eines Bauwerkes oder plastische Ornamente ungleich mehr die Farbe vertragen, bezüglich fordern, als die menschliche Gestalt. Letztere bedarf als der vollendetste Organismus der Natur, als Bau und Werkzeug eines persönlichen Geistes viel weniger einer derartigen Vergeistigung als die untergeordneteren Gebilde. Ebenso ist von vornherein klar, daß im farbenreicheren und farbendurstigeren Süden die klimatischen Bedingungen für eine reichere Entwickelung intensiver Farben an den Außenseiten monumentaler Gebäude mehr vorhanden sein werden als im Norden. Letzterer muß sich an den Façaden mehr mit rein architektonischen und plastischen Formen, auch etwa mit Sgraffiti's begnügen, hat aber im Innern der Bauwerke umsomehr Gelegenheit, die Farbenwelt erblühen zu lassen. Immerhin hat einst die Backsteinarchitektur in der Lombardei und in Norddeutschland auch die Façaden farbenprächtig zu behandeln verstanden; und daß die romanischen und gothischen Kirchen des Mittelalters im Innern ein ebenso großartiges wie fein abgestimmtes Farbenleben entwickelten, weiß man jetzt zur Genüge. Der Architekt Hittorf (1792—1862) war der Erste, welcher in der zweiten

Hälfte der zwanziger Jahre für die Polychromie der altgriechischen Tempel eintrat, durch Untersuchungen auf Sizilien darauf geführt. Dessen Spuren folgend, wies G. Semper durch die eingehendsten Forschungen in Rom, Süditalien und Griechenland nach, daß die antike Architektur eine ganz farbige Außenseite gehabt habe. Nach Semper führt ein Strom polychromer Tradition in das Griechenthum hinein, welches die Farben zum ersten Mal harmonisch behandelt habe. Das Prinzip der Polychromie habe geherrscht bis in die spätesten Zeiten des Römerreiches und das ganze Mittelalter hindurch; erst durch die Renaissance sei der Irrthum von der Farblosigkeit der Architektur aufgebracht worden.

Die Forschung hat seitdem ergeben, daß der Farbenauftrag und die Zusammenstellung farbigen Gesteins so lange in Griechenland scharf ausgeprägt war, als man in minder edlem Material baute: Kalkstein und Tuff erforderten zum Schutze gegen die Witterungseinflüsse einen Ueberzug von Stuck oder eine Verkleidung mit Terrakottaplatten. Daß ein solcher Stuckbewurf ein Verdecken seiner Monotonie durch Deckfarben verlangte, ist selbstverständlich. Als aber die Tempel aus Marmor errichtet wurden, da mußte man die Farbe einschränken und zu edleren, feineren Farbentönen fortschreiten. Die größeren ungegliederten Flächen wurden mit einem harzigen Pflanzensaft überzogen, während man auf die Ornamente eine dickere Farbenkruste auftrug. Das Gebälk empfing farbige lineare Verzierungen, den Echinus des dorischen Kapitäls bemalte man mit einem herabfallenden Blätterkranz, die Dreischlitze erschienen blau und der Grund der Zwischenfelder tiefroth, um die helleren Reliefs möglichst leicht sich abheben zu lassen. In der ionischen Ordnung heben sich die Reliefffiguren des Frieses hell vom blauen Grunde ab, das Dachgesims sowie der Knauf der Säule empfingen ein reiches farbiges Leben, die in Terrakotta ausgeführten architektonischen Ornamente waren mit einfachen matten Farben überzogen.

Was ist nun mit dieser Entdeckung für uns gewonnen? So gut wie gar nichts. Eine griechische Tempelfaçade war architektonisch ein so einfaches Gebilde, daß sie einen Zusatz von Plastik und Bemalung geradezu forderte. Die Façaden aber unserer heutigen öffentlichen Gebäude sind meist schon so reich gegliedert und belebt, daß noch andere Farben als diejenigen der natürlichen Materialien meist sehr bedenklich sein würden. Nur da, wo es auf eine Fernwirkung gewisser Theile von oberen Stockwerken ankommt, mag ein Zusatz von Farbe am Platze sein; immerhin wäre die zeitweilige Auffrischung solcher Farbe an unseren hohen Häusern sehr kostspielig. Gesetzt aber, wir wollten an den Außenseiten unserer Gebäude die Farbe noch mehr begünstigen als dies jetzt schon geschieht, so wäre doch von vornherein jede Buntheit ausgeschlossen und nur schwache Farbentöne zulässig. Es müßten dann Säulenstämme (Pfeiler, Pilaster) und Knaufe, Gebälk und dessen Füllung, überhaupt die tragenden und die getragenen, die konstruktiven und die dekorativen Theile durch verschiedene, aber doch harmonisch zusammenstimmende Töne charakterisirt sein. Ließe sich ein solches Verfahren in der rechten Weise und mit den rechten Mitteln durchführen, so wäre das wohl ein Gewinn; selbst dann aber müßten wir an dem Hauptgrundsatze der mittelalterlichen und modernen Baukunst im Gegensatz zur antiken festhalten, daß die Entfaltung des reicheren seelischen Lebens in das Innere gehört und daß das Aeußere eben dieses Innere nur vorzubereiten hat. Außerdem ist uns fundamental, daß in der Architektur die Konstruktion und die durch sie bedingte Form die Hauptsache ist, und demnach die Farbe am Aeußern niemals selbständig wirken darf. Wohl soll die Farbe die Form durch Kontrastwirkungen heben, aber niemals jene überwuchern. Je ärmer die konstruktive Entwicklung von rein architektonischen Motiven ist und je mehr noch ein Bauwerk leere Flächen aufzuweisen hat, umsomehr ist farbige Bekleidung geboten. Je

reicher und selbständiger aber die architektonische Konstruktion und die plastische Dekoration wird, je edler das Baumaterial ist: umsomehr haben farbige Zuthaten zurückzutreten. Die natürliche Farbensprache marmorner Säulen von weißem, bläulichem oder goldigem Ton noch durch Bemalung oder Beizung erhöhen zu wollen, erscheint uns als ein ebenso undankbares wie anmaßendes Korrigiren der Natur. Wird der Knauf durch Farbe oder Gold belebt, so folgt daraus noch nicht, daß nun auch Schaft und Fuß der Säule in gleichem Grade farbig sein müssen; es entspricht im Gegentheil ein reicheres Aufblühen des Säulenhauptes ganz dem Vorbilde der Natur in der Pflanzen- und der Menschenwelt.

Uebrigens ist in den letzten Jahren der Gegensatz zwischen dem nordischen und dem südlichen Klima, unter welchem die Wandmalerei fast ein Jahrtausend gelitten, durch eine großartige Erfindung überwunden worden. Es ist bekannt, wie gern das Mittelalter in Vorhallen von Kirchen, in Kreuzgängen, in offenen Bogengängen, in den Loggien von Kaiserpfalzen (Goslar) Fresken anbrachte, wie die Renaissance in Süd- und Südwestdeutschland sowie in der deutschen Schweiz auch die äußere Hauptseite von Privathäusern mit farbigen Bildern schmückte. Das meiste davon ist dem mörderischen Einfluß des Klimas zum Opfer gefallen und die im Hofgarten zu München durch Rottmann neuerdings angestellten Versuche mußten leider entmuthigend wirken. Da hat A. Keim die sogenannte Mineralmalerei erfunden, welche auch in unserem nordischen Klima witterungsbeständige Wandgemälde am Aeußeren von Gebäuden herzustellen ermöglicht, während die Oelwachsfarbe den Fresken im Inneren fast alle Vorzüge der eigentlichen Oelmalerei zu verleihen gestattet. In der That zwei außerordentliche Fortschritte!

An und für sich schwieriger, aber praktisch für uns wichtiger ist die Beantwortung der Frage: sollen wir unsere Statuen bemalen? Wird freilich die Frage so allgemein gestellt und wohl gar ebenso allgemein beantwortet, so bekundet sich darin

eine bedauerliche Oberflächlichkeit. Es sollte doch von vornherein wenigstens so viel feststehen, daß das verarbeitete Material, die Größe und der Standort einer Statue das Verhältniß derselben zur Farbe bedingen. Wenn jedes Material einen bestimmten technischen und ästhetischen Charakter hat, so kann es auch nur für entsprechende Zwecke verwendet werden, und zwar in der ihm allein angemessenen Behandlung. Ferner ist die Größe einer Bildsäule maßgebend: ein Zeus von riesigen Dimensionen muß Farbe haben, ein solcher in Lebensgröße darf sie nicht annehmen. Endlich kommt auch darauf sehr viel an, ob sich eine Statue von einem farbigen Hintergrunde abhebt, oder ob sie frei steht, ob sie die kultische Verkörperung eines Götterideals oder ein bestimmter Typus von rein ästhetischer Bedeutung sein soll, ob sie in einem farbengeschmückten Innenraum oder ob sie als Rundbild mit allseitig weiter Perspektive auf erhöhtem Standort emporragt.

Wenn einst die Griechen in der vorklassischen Periode ihrer Bildhauerkunst die ganz oder theilweise hölzernen Götterbilder anstrichen und oft als förmliche Puppen mit Gewändern bekleideten, so kann jenes Verdecken der plastisch dürftigen Leistung doch nicht für uns vorbildlich sein; ebensowenig aber auch die Anwendung von Farbe und Gold an gewissen Marmorstatuen der nachklassischen Periode. Es ist ja stets das charakteristische Merkmal einer solchen Epoche gewesen, daß man die Ausdrucksmittel möglichst zu steigern suchte und darum eine Anleihe machte bei den verwandten Künsten. Es gehört ein strenges und reines Schönheitsgefühl, eine gewisse stille Größe des Menschen dazu, um das keusche Schönheitsideal der Plastik zu begreifen und zu wahren; die nach Effekt und Genuß strebenden nachklassischen Perioden pflegen aber diesen Sinn nicht zu besitzen. Wenn uns nun berichtet wird, daß selbst der Klassiker Praxiteles diejenigen seiner „Werke“ für die schönsten erklärt habe, welche der berühmte Nikias „bemalte“, so ist mit dieser Aussage so

gut wie gar nichts gewonnen. Es findet sich diese Nachricht bei dem mehrere Jahrhunderte später lebenden Plinius, welcher für die antike Kunstgeschichte dieselbe Zweifelhaftigkeit besitzt, wie Vasari für Rafael. So lange wir nicht genau wissen, was Nikias unter „Bemalung“ verstanden, und welche „Werke“ (ob nur Reliefs oder auch Statuen) er bemalt habe: so lange nützt uns jene Notiz gar nichts.

Gesetzt nun den Fall, Nikias hätte lebensgroße, marmorne Charakterbilder des Praxiteles mit Farbe in duftigster Weise übergangen, so würden wir selbst dann noch deren Vorbildlichkeit für uns in Abrede stellen, und zwar aus folgenden Gründen. Ein Hauptmerkmal der griechischen Statuen der klassischen Periode ist deren abstrakte Idealität. Diese Statuen sind eben Typen bestimmter göttlicher Kräfte, erdacht und gemeißelt von einem Volke, welches nicht dieselbe seelische Tiefe, Gemüthswärme und Schärfe der Charakteristik besaß, wie wir. Daß an solchen Statuen ein leises Ueberhauchen mit Farbe selbst in den Gesichtszügen möglich war, um ihnen die abstrakt kalte Idealität zu mindern: das würden wir begreifen können. Wir geben ferner die Möglichkeit von lasirenden Farben zu, weil und wenn solche Götterbilder in einer farbigen Nische oder Tempelcella standen, wo sie verehrt wurden. Für den religiös Andächtigen wurde offenbar das von der betreffenden Gottheit ausströmende Lebensgefühl erhöht, wenn er diese Gottheit noch etwas mehr menschenähnlich mit farbigen Zuthaten an den Gewändern und dem Haupte sich gegenüber sah. Für uns aber sind solche Statuen doch nur schöne Menschengestalten, Verkörperungen reiner Formen, und bedürfen deshalb der Farbe nicht. Wir verleihen auch den Zügen unserer Statuen mehr seelische Tiefe und charakteristische Schärfe, und auch aus diesem Grunde halten wir farbige Zuthaten an wirklichen Meisterwerken für überflüssig. Wenn Treu die Bemalung von lebensgroßen marmornen Statuen rechtfertigen will durch Berufung auf Phidias, weil dieser seinen

olympischen Zeus und seine Athene Parthenos goldelfenbeinern gebildet habe, so beruht diese Beweisführung auf einem Fehlschluß. Da jene beiden Götterbilder in ganz ungeheurer Größe ausgeführt wurden, so konnte Phidias den Marmor garnicht dazu wählen; hätte er es wirklich gethan, so würden selbst unter seiner Hand die kolossalen Köpfe etwas Klotziges behalten haben. Außerdem ist es unstatthaft, die Formensprache von Gold und Elfenbein ohne Weiteres auf den Marmor zu übertragen. Ganz hinfällig ist endlich eine Beweisführung, welche Bemalung unserer Marmorstatuen darum für zulässig erklärt, weil das Mittelalter farbige Altäre und Statuen gekannt und die Renaissance Porträtbilder aus Thon und Gips realistisch kolorirt habe. Gewiß! noch heute sind Holz, Gips, Thon so gewöhnliche Materialien, so erdenartig, daß sie eine Vergeistigung durch Farbe nicht blos vertragen, sondern geradezu fordern, falls anders es sich um fertige Kunstwerke und nicht um bloße Modelle handelt. Wir gehen weiter und fordern sogar für den Sandstein farbige Zuthaten, wie für den Granit und Basalt Politur. Wenn moderne Künstler etwa die Eintönigkeit des Wesersandsteins lediglich durch das der Feinkörnigkeit desselben entsprechende Gold mildern, und zwar nur an nebensächlichen Stellen, so thun sie dann recht, wenn ihre freistehenden Statuen auf Fernwirkung berechnet sind. Wenn aber im Mittelalter die Bildsäulen aus Sandstein im Innern der Kirchen meist eine durchgängige Bemalung empfingen, so war dort eine solche nicht blos durch das minderwerthige Material gefordert, sondern auch durch die farbenprächtige Ausstattung der gesammten inneren Architektur. Nur für weißen karrarischen Marmor erster Klasse schließen wir die Bemalung dann aus, wenn es sich um lebensgroße Statuen wirklicher Meister in Skulpturengalerien handelt; käme es aber auf Fernwirkung an, so würden wir selbst da eine auf einen Grundton abgestimmte Hervorhebung der einzelnen Theile gestatten, natürlich

nur dann, wenn eine der geistartigen Natur des Marmors entsprechende Anwendung von Gold und Farbe stattfände. Den Hintergrund jedoch von Marmorreliefs, gewisses Beiwerk von Statuen, wie z. B. den Felsen der „Ariadne auf Naxos" von Robert Schmidtborn, möchten wir stets durch einen dunkleren Farbenton markirt wissen, damit die eigentlichen Figuren sich um so kraftvoller abheben.

Wäre nun zweifellos nachgewiesen, daß und wie die Griechen auch in ihrer klassischen Periode lebensgroße marmorne Götterbilder durch Gold und Farbe aufgehöht hätten, so würden wir selbst in diesem Falle nur eine durchgängige Bemalung als stilgerecht anerkennen. Die Griechen sollen sich zuweilen bis zu der Geschmacklosigkeit verirrt haben, ihren Statuen farbige Augäpfel einzusetzen, die Iris sammt Pupille aus einem Edelstein, das Weiße des Auges aber aus Marmor und bei Erzstatuen aus Silberplättchen zu bilden; an Marmorstatuen bemalten sie oft nur die Augen, die Brauen, die Lippen, Haare, Gewandung, Gürtel, Schmuck und Waffen. Als einzig richtig erscheint uns, daß das ganze Gesicht und eventuell der nackte Körper entsprechende Fleischtöne empfing. Freilich durfte jene Art nicht davor zurückschrecken, auch den Bart des Zeus, Pluton, Asklepios ꝛc. zu färben. Immerhin wäre solch eine vollständige Anwendung von Farbe noch besser, als die bloße Bemalung von Kleidersäumen, Diademen und Waffen. Außerdem bleibt zu beachten, daß die Griechen der klassischen und der nachklassischen Periode ebenso viele Meisterwerke ohne alle farbigen Zuthaten gehabt haben wie bemalte Statuen.

Für uns steht fest, daß die Plastik die Kunst der reinen Form ist, die Malerei aber selbständig die Welt der Farbe erschließen soll. Die Plastik darf nicht erstreben den gespenstischen Schein der Wirklichkeit, wie die Wachsfiguren, noch auch den vollen Schein, wie die Malerei, sondern nur den reinen Schein. Je gröber ein Material der Plastik ist, umsomehr bedarf es

einer Vergeistigung durch Farbe; je edler, wie Marmor und Erz, umsomehr schließt es die Farbe aus. Bloße Modelle aus Thon kommen für uns hier gar nicht in Frage, ebenso wenig die Gipsabgüsse unserer Museen, deren Billigkeit und Schmutzüberzug sich meistens gegenseitig bedingen. Es handelt sich bei der ganzen Streitfrage eigentlich nur um Erz und Marmor. Ersteres ist für die freien Plätze unseres Nordens, letzterer für Museen oder die Innenräume monumentaler Gebäude angezeigt. Bei Erzstatuen wird heute Niemand auch den entferntesten Versuch machen, ihnen durch Farbe nachhelfen zu wollen; es leuchtet Jedem ein, daß Luther in Worms, Lessing in Braunschweig, Schiller und Goethe in Weimar ꝛc. keine solche zulassen würden. Nur der Marmor soll eine durchgängige Weiße nicht vertragen. Stellen wir aber doch einmal die Frage praktisch, gegenüber einzelnen Meisterwerken. Wollen wir einen lebensgroßen marmornen Christus am Kreuz ohne oder mit Bemalung? (Nicolaikirche in Hamburg). Vertragen Rietschel's Pietà in der Friedenskirche zu Potsdam, Rauch's im Todesschlummer ruhende Luise im Mausoleum zu Charlottenburg, Thorwaldsen's Venus in Kopenhagen, Dannecker's Ariadne in Frankfurt a. M., E. Müller's Prometheusgruppe in der Nationalgalerie zu Berlin — vertragen sie und ähnliche Meisterwerke eine angebliche Erhöhung ihrer Schönheit durch Lasuren? Nimmermehr! Ist ein Marmorwerk wirklich plastisch gedacht, so schließt es die Farbe in jedem Falle aus; ist es aber malerisch empfunden, dann läßt ein leiser Auftrag sich denken, aber nur nicht von Wachs und dergl., sondern von einem Stoff, der erst noch entdeckt werden soll. Giebt es aber Leute, welche selbst den vollendetsten Marmorstatuen gegenüber doch den reinen Lichtglanz dieses edelsten Materials nicht ganz befriedigend finden, so wissen wir für sie nur einen Rath: man baue für solche Schöpfungen besondere Nischen oder Tempel und lasse durch Glas das Licht gebrochen auf den Marmor fallen, natürlich durch ein dem

Charakter des Bildwerks entsprechend gefärbtes Glas. Umspielt von der geheimnißvollen Magie eines überirdischen Verklärungsglanzes wären solche Statuen wohl eingetaucht in farbigen Schimmer, aber nicht in die Farbe selbst. Versuche wäre die Sache werth, aber sie erforderten das feinste Stilgefühl. Bekanntlich übt das bläuliche Licht, welches auf die Statuen Friedrich Wilhelm's III. und der Königin Luise im Mausoleum zu Charlottenburg fällt, eine wunderbare Wirkung; man vergesse aber nicht, daß es wohl die feierliche Stimmung, nicht aber den Zauber der Bildwerke selbst erhöht. Der reine Geschmack wird schließlich ein vollendetes Marmorbild ebensowenig durch gefärbtes Glas sehen wollen, wie eine schöne Landschaft.

Der olympische Zeus des Phidias.

Die gesammte Kunst ist das einzige große Gleichniß einer höheren Welt, die reichste Schatzkammer von Symbolen, eine Weltsprache in Sinnbildern. Der Einzelne wie die gesammte Menschheit besitzen auf der Stufe des Kindheits- und Jugendlebens alle höhere Wahrheit nur im Bilde, allen wesentlichen Geistesgehalt nur im Symbol. Selbst im Stande der vollen geistigen Reife vermögen wir wohl rein logisch die Idee von ihrer Hülle zu trennen und reden wohl von einem sogenannten reinen Denken; in Wirklichkeit aber kommen wir niemals darüber hinaus, daß all unserem Vorstellen und Sprechen ein gewisses Maß von Bildlichkeit nothwendig anhaftet. Ein unentbehrliches Mittel des geistigen Verkehrs unter den Menschen, ein kostbarer Besitz der Gesammtheit wäre hinweggenommen worden, wenn man die Symbolik aus dem Leben entfernen, alles auf kahle Begriffe zurückführen und sich auf die bloße Wiederholung der sinnenfälligen Natur beschränken wollte. Ob nun ein einzelner Vorgang oder Gegenstand, eine Idee oder eine Geschichte symbolisirt wird: das ändert im Wesen der Sache nichts. Wir dürfen nichts weiter verlangen, als daß der Mensch auf der höheren Stufe seiner Entwickelung sich des Unterschiedes von Sinnbild und Wesen bewußt bleibe und das Unzulängliche aller bloßen Symbolik anerkenne. Wenn nun aber das blühende Leben der unmittelbaren Anschauung nicht durch den abstrakten

Begriff, sondern nur durch das künstlerische Symbol erreichbar ist, so folgt, daß die Bilderwelt unserer Phantasie nothwendig dann eine gewisse Leiblichkeit annehmen muß, wenn sie der Gemeinschaft zugänglich gemacht werden soll. Ist es nun aber außer Zweifel, daß wir den höchsten innerlichen Geistesgehalt symbolisiren dürfen in einer dem Ohr vernehmbaren Weise: warum sollten wir nicht auch einen Theil dieser Welt dem leiblichen Auge vergegenwärtigen? Hat nicht die für das Auge und die für das Ohr bestimmte Symbolik gleiche Geltung zu beanspruchen?

Die höchsten Aufgaben der bildenden Kunst sind allemal symbolischer Natur. Indem die Baukunst einen Tempel oder eine Kirche erzeugt, schattet sie in dieser das Wesen der Religion ab, deren Kultus in diesen Räumen sich vollzieht. Wollten die Bildnerei und die Malerei nur die nackte Wirklichkeit abschildern, so sänken ihre Werke herab zur bloßen Kopie oder Illustration. Eine solche Kopie ist aber schlechterdings unmöglich bei denjenigen Symbolen der Plastik, welche zu den höchsten Schöpfungen dieser Kunst gehören: bei der bildlichen Verkörperung der Hauptseiten des Menschenwesens. Solche Personifikationen sind wohl zu unterscheiden von den verwerflichen Allegorien, welche einen Begriff durch mechanische Verbindung und Häufung von äußerlichen Merkmalen in lehrhafter Weise veranschaulichen wollen. Die Personifikationen der Plastik, zuweilen auch der Malerei, sind für die heidnischen Religionen unentbehrlich, auf christlichem Gebiete aber bei zusammengesetzteren Werken der bildenden Kunst theils gestattet, theils nothwendig. Die mit Recht so hoch gerühmten Göttergestalten der Antike sind ja nichts weiter als Idealisirungen gewisser Seiten des Menschenwesens. Sie bedeuten die denkbar höchste Leistung der griechischen Plastik, weil sie die einzelne Gottheit nicht mehr blos andeuten durch äußeres Beiwerk, sondern eine bestimmte Funktion des Göttlichen übersetzen in eine volle entsprechende Menschengestalt. Als künst-

lerische Verbildlichungen des im Volksgeist webenden religiösen Ideals waren sie zugleich geeignet zur Belebung des religiösen Sinnes: der echte Dichter und Künstler diente durch seine Werke als Priester seinem Vaterlande.

Insofern nun die Götter der Alten nur vergrößerte und idealisirte Menschen waren, durfte die Phantasie der hellenischen Meister ihnen auch bildliche Anschaulichkeit verleihen. Selbst der Zeus war ja der Schranke des über ihm waltenden Schicksals unterworfen, bedurfte der Nahrung und der äußeren Machtmittel. Darin lag für die Plastik die Berechtigung, auch den höchsten Gott in ihrem Material darzustellen; welch' ein Wagniß aber die Kunst hiermit auf sich nahm, erhellt von selbst. Nur das künstlerisch begabteste Volk und nur dessen größter Meister des plastischen Formgefühls durfte sich erkühnen, ein Bildwerk zu schaffen, bei welchem vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt war. Wenn die Kunst überhaupt eine Welt von Symbolen und Gleichnissen ist, so konnte auch der Maßstab für den höchsten Gott nur von dem hergenommen werden, was das Höchste auf Erden ist, nämlich vom Menschen. Wo aber lebte der Sterbliche, welcher für diesen Vorwurf auch nur annähernd ausgereicht hätte? Wo war die höchste Vereinigung von geistiger und leiblicher Schönheit zu finden, deren das Haupt eines Mannes fähig ist? Mußte sie nicht ihrem besten Theile nach auf einer Art von Inspiration beruhen? Die Schwierigkeit ist eine so große, daß in der vorchristlichen Welt diese höchste aller bildnerischen Aufgaben nur einmal gelöst worden ist; ja, die vorgriechischen Völker gelangten gar nicht einmal bis zur Erkenntniß der Aufgabe.

Die Kunst der Griechen war reicher an Darstellungen des höchsten Gottes, als man von vornherein annehmen möchte; am zahlreichsten kamen sie natürlich auf Reliefs vor. Auch ist es bedeutungsvoll, daß die bildende Kunst den Zeus in ihren symbolartigen Werken viel eher anschaulich gemacht hat als die

dramatische mit ihrer leibhaftigen Vergegenwärtigung. Einige Beispiele mögen genügen.

Die Eleer stifteten 363 v. Chr. für die Altis in Olympia einen 9 m hohen Zeus; 332 wurden in Olympia sechs Zeusstatuen errichtet, und zwar aus Strafgeldern von Athleten. Unter den Zeuskolossen in Olympia war der größte 27 Fuß hoch, der kleinste aber 12 Fuß. Am Zeustempel ebendaselbst (460 v. Chr. vollendet) ist das Bild des höchsten Gottes an dem Ostgiebel angebracht, wie Zeus im Wagenkampf des Pelops und Oenomaos in der Mitte steht. Während die übrigen Figuren dem Päonios von Mende zuzuschreiben sind, wird der Zeus selbst als ein Werk des Phidias angesehen: Zeus ist gedacht als Bildsäule, vor welcher beide Parteien den Kampfvertrag beschwören.

Myron (Mitte des 5. Jahrh. v. Chr.) schuf für den berühmten Heratempel zu Samos (um 500 v. Chr.) eine Gruppe des Zeus, der Hera und der Athene. Lykios arbeitete 403 v. Chr. als Weihgeschenk für Olympia eine Erzgruppe, welche den Kampf des Achill gegen Memnon darstellte. Auf einer halbkreisförmigen Basis standen 15 Figuren, in der Mitte der thronende Zeus, wahrscheinlich mit der Schicksalswage in der Hand. Lysippus, der Zeitgenosse Alexander d. Gr., hat den Zeus für vier Städte in Erz gegossen, unter welchen derjenige zu Tarent eine Höhe von etwa 20 Metern erreichte, also nächst dem berühmten Sonnenkoloß von Rhodos der größte der alten Welt. Eukleides bildete einen thronenden Zeus für den Tempel zu Aegeira in Achaja; Dädalos von Bithynien für die Stadt Nikomedia einen stehenden Zeus, welcher sich mit der Linken auf sein Scepter stützte und mit der Rechten einen Siegeskranz erhob. Bryaxis bildete den Zeus und den Pluton zusammen als Gruppe, Pasiteles im letzten Jahrh. v. Chr. einen Jupiter in Elfenbein und Gold.

Unter den Reliefs, auf welchen der oberste Gott

erkennbar ist, sind folgende am berühmtesten. Unter den uns erhaltenen Resten des Parthenonfrieses kommt Zeus vor als Mittelpunkt der Götter; dort sitzt er auf seinem Thron, ruhig sein Scepter im Arme haltend. Der entblößte Oberkörper kann nur dem höchsten Gotte angehören, wenn auch dessen Kopf fehlt. — Eine Metope des Tempels zu Delphi enthielt die Scene, wie Zeus nach dem Riesen Mimas Blitze schleudert. Hiermit verwandt ist der Reliefsfries des Unterbaues vom Altar zu Pergamon, welcher 1875 wieder entdeckt wurde. Erhalten ist aus diesem Fries noch ziemlich gut eine Gruppe: Der Kampf des Zeus mit den Giganten. Auch hier fehlt zum prachtvollen nackten Oberkörper der Kopf. Dieser in Abbildungen und Gipsabgüssen jetzt viel verbreitete Zeus ist gedacht, wie er weit ausholend seine Gegner mit dem Blitz und der Aegis niederstreckt. — Endlich ist noch erhalten die Gruppe des Zeus und der Hera am sogen. Zwölfgötteraltar in Paris, desgleichen ein Altar im Kapitolinischen Museum. Ein Relief des letzteren zeigt den Zeus als Kind, wie es von der Ziege Amalthea genährt wird, während rings umher die Priester mit den Waffen klirren, um die Stimme des Kindes zu übertönen.

Aus der römischen Zeit erhalten ist ein Wandgemälde in Pompeji, welches den thronenden Zeus mit dem Adler und der Weltkugel darstellt. Auf einer andern Pompejanischen Freske (jetzt im Museum zu Neapel) kommen die zwölf hohen olympischen Götter vor, darunter auch Jupiter mit völlig nacktem Vorderkörper, während die Venus — völlig bekleidet erscheint! — Ein Basrelief der erst unter Commodus errichteten sogenannten Antoninischen Säule zeigt Jupiter pluvius, wie ihm vom Bart und den Armen Regenströme herniedergießen.

Auf den zahlreichen Vasenmalereien kommen fast nur die Mythen von Helden, diejenigen der Götter selten, das Bild des Zeus gar nicht vor. Wohl aber finden sich auf Etruskischen

Spiegeln Scenen eingravirt wie: Zeus und Semele, Geburt der Athene. Freilich geht auch die Geschmacklosigkeit so weit, daß der Leib von Bechern und Kannen nicht etwa blos durch den Kopf eines Satyr oder Pan, sondern auch eines Dionysos, einer Athene vorgestellt wird. Selbst in der besten Zeit kommt es vor, daß die aus der Muschel steigende Aphrodite als Körper eines Fläschchens benutzt wird.

Der eigentliche Vollender aber des Zeusideals war Phidias. Schwerlich hat er seinen Vorgängern etwas wesentliches verdankt; er scheint nicht etwa einem hergebrachten Typus die letzte Vollendung gegeben, sondern frei erfunden zu haben. Nur beiläufig sei erwähnt, daß er den Zeus auch in Hochrelief dargestellt hat. Ueber dem Eingange des Parthenontempels bildete er die Geburt der Athene. Dort thronte Zeus in der Mitte, umgeben von den Schicksalsgöttinnen; in seiner Nähe stand Pallas Athene, wie sie in strahlender Rüstung seinem Haupte entsprungen war.

Das Hauptwerk aber des Phidias war der Panhellenische Zeus zu Olympia. Im Nationalheiligthum des gesammten Griechenvolkes sollte Zeus nicht als Lokalgottheit, sondern als der höchste Gott aller Stämme bildnerisch verherrlicht werden. Es galt demnach, das Größte zu schaffen, dessen die bildende Kunst der Griechen überhaupt fähig war; es galt, den Zeus an sich in der innersten Tiefe seines Wesens zu erfassen, frei von jeder besonderen Situation und dramatischen Handlung lediglich als trostspendendes Kultusbild. Allerdings soll der unsterbliche Bildhauer an folgende Stelle der Ilias gedacht haben:

Gewährung winkte mit dunkelen Brauen Kronion,
Und die ambrosischen Locken des Herrschers, sie wallten ihm vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt, es erbebten die Höh'n des Olympos.

Der in diesen Worten angedeutete Charakter des Zeus ist eine Einheit von Hoheit und Milde, welche ihn als höchsten Gott kennzeichnen soll. Wenn nun auch wirklich jene Dichter-

worte dem Phidias das Motiv gegeben haben, so blieb es doch unendlich schwerer, dem spröden Material das Bild der höchsten Geistigkeit abzuzwingen, als ein solches nur mit Worten ahnen zu lassen. Was Plato unter den Philosophen war als ein Prophet des christlichen Idealismus: das war Phidias unter den Künstlern. Es liegt ein tiefes Gefühl in der Sage, daß Phidias selbst nach Vollendung seines Werkes den Zeus gebeten habe, ihm ein Zeichen seines Wohlgefallens zu geben, worauf dieser durch einen flammenden Blitz sich zum Werke des Künstlers bekannt habe. Es ruht auch ein Kern von psychologischer Wahrheit in der Erzählung, daß Phidias vor seinem eigenen Werke in ehrfurchtsvollen Wonneschauern erbebt sei und demüthig seine Kniee gebeugt habe. Die Griechen hielten es für ein Unglück, nicht einmal wenigstens im Leben dieses erhabenste aller Kunstwerke geschaut zu haben, ein Unglück, welches nur mit dem Entbehren der eleusinischen Mysterien zu vergleichen sei. Sie fühlten, wie aus diesen weihevollen Zügen ein Hauch von Trost und Versöhnung sich auf sie herniedersenkte, und ein vieltausendstimmiger Chor mag im Laufe der Jahrhunderte diesem Bilde gegenüber bekannt haben: Ehre sei dem Gott in der Höhe, dessen Nähe uns Frieden gab auf Erden für kurze Zeit. Sie meinten wohl gar, Zeus wäre dem Künstler im Traume erschienen, weshalb ein Dichter sang:

Stieg, sein Bild dir zu zeigen, nicht Zeus selbst nieder zur Erde,
Nun, so stiegst ihn zu schauen, Phidias, du zum Olymp.

Der Zeus Panhellenios war ein chryselephantines Werk, d. h. aus Gold und Elfenbein zusammengesetzt. Die nackten Theile waren durch letzteres, die Gewandung durch buntfarbig emaillirtes Gold wiedergegeben; um die goldenen Locken legte sich ein grün emaillirter Oelkranz, um zu erinnern an die Gemeinschaft, welche Zeus mit den höchsten Interessen seines Volkes hatte. Es muß etwas Ueberwältigendes gewesen sein, wenn dieses Kolossalbild übergossen wurde von himmlischem Sonnenlicht

(Oberlicht), wenn mit den großen und einfach gewölbten Massen des unverhüllten Oberkörpers das schmuckreiche Goldgewand und die Bilderwelt des Thrones einen wohlthuenden malerischen Gegensatz bildete. Es muß ein förmlich überirdischer Glanz gewesen sein, welcher vom Gold des Kleides auf das Elfenbein der nackten Theile zurückfiel, so daß diese den Schein eines verklärten Leibes annahmen.

Der Gott sitzt als Herrscher der Welt auf seinem Thron, und zwar gerade aufrecht und majestätisch, nicht wie der Zeus desselben Meisters am Parthenonfries, welcher sich anlehnt und beide Hände ruhen läßt. Das Gleichgewicht der Massen und Linien auf beiden Seiten verkörpert die absolute Ruhe, die überweltliche Erhabenheit des Vaters der Götter und Menschen; das Fehlen jeder Bewegung und die Bildung des Kopfes soll andeuten, daß er in sich alle göttliche Macht und Würde vereinigt, daß er der Inbegriff und Urquell ist aller der charakteristischen Eigenschaften, deren Erscheinung die einzelnen Göttertypen sind. Diese Ruhe ist freilich mehr Bedürfnißlosikeit als Seligkeit, aber dennoch eine lebensvolle Ruhe, nicht Starrheit und bloße Feierlichkeit.

Die Linke hielt das Scepter nach vorn und ließ es wie einen Richterstab auf dem Boden ruhen; die ausgestreckte Rechte trug eine dem Gott zugekehrte Siegesgöttin: sie harrte, seines Winkes gewärtig, wen sie krönen sollte. Es lag also die Weltregierung und der Sieg beim höchsten Gotte. Ein Mantel bedeckte die linke Schulter samt dem Arm und dem Unterkörper, doch so, daß die Füße sichtbar blieben, welche auf dem Schemel des Thrones standen. Die etwa 40 Fuß hohe Gestalt saß auf einem Throne, welcher reich mit Skulpturen und Malereien geziert war. Ueber den Schultern sah man die Horen und Grazien, am Fuße des Thrones die Niobiden. Das Ganze strahlte von Marmor und Elfenbein, Ebenholz und farbigen Bildern, und dennoch war all diese Pracht eine keusche.

Eine ganze Welt von Göttern und Halbgöttern war diesem Zeus als schmückendes Beiwerk mitgegeben, um ihn zu kennzeichnen als den Vater der Götter und Menschen, um für die Einbildungskraft die Größe des Gottes und des ganzen Raumes scheinbar zu erweitern. Auch das Scepter war mit allen Arten von Metallen geschmückt, auf seiner Spitze saß der Adler.

Dieses Bild können wir uns nur vorstellen auf Grund einer Beschreibung des Pausanias. Die Statue selbst ist vollständig zu Grunde gegangen, nachdem sie etwa 800 Jahre in Olympia gestanden. 408 n. Chr. soll der Tempel verbrannt sein; damals hörten auch die olympischen Spiele auf.

Will man den echten Zeus des Phidias ganz würdigen, so muß man ihn vergleichen mit den bekanntesten späteren Zeusbildern, welche man lange Zeit für unmittelbare Nachbildungen desselben gehalten hat. Hierher gehört der kolossale Zeus Verospi (früher im Palast Verospi, jetzt am Ende der Büstenzimmer des Vatikans). Hier sitzt der Gott auf einem Thron, sein Oberleib ist nackt, die Rechte hält den (restaurirten) Donnerkeil und die Linke das Scepter. Das Ganze freilich bekundet nur die Mache eines Virtuosen, nicht die höhere Weihe eines wahren Kunstwerkes. Entschieden werthvoller ist der Zeus von Otricoli (im runden Saal des Vatikans). Dieser wohl von einem griechischen Künstler in Italien aus karrarischem Marmor ausgeführte Zeus muß stammen aus der Zeit nach Lysippus, weil Haupt- und Barthaar in der Weise jener nachklassischen Epoche behandelt sind. Der erste Eindruck dieses machtvollen Kopfes ist ohne Zweifel ein überwältigender; es ist darum wohl begreiflich, wenn diese Büste nicht blos von Laien, sondern auch von Kunstgelehrten gefeiert worden ist. Stellt man sich freilich auf den höchsten Standpunkt der Beurtheilung, so erleidet der erste Eindruck erhebliche Einbuße. Schließt man nämlich vom Gesicht auf den eigentlichen Kopf, so ist dieser eher zu klein, als zu groß; er erscheint nur übermächtig durch

das wulstig aufgebauschte Lockengetümmel. Die Haare liegen nicht schlicht an und hängen nicht ruhig herab; sie können aber auch nicht durch eine Bewegung des Kopfes ihre Lage empfangen haben, weil sie sonst nach gleicher Richtung fallen müßten. Sie sollen vielmehr den Eindruck machen, als wogten sie durcheinander vermöge einer von innen heraus sie durchfluthenden göttlichen Kraft; sie liegen förmlich wie Flammenbündel um den Kopf und sollen ein Zeichen der höchsten Stärke sein. Ist nun schon deren genialisches Durcheinander nicht gerade mustergültig, so berührt der zu künstlichen Locken gedrehte Bart geradezu unangenehm. Er ist kürzer und straffer gehalten als das Hauptpaar, aber auch hier ist die symmetrische Regelmäßigkeit absichtlich vermieden. Dürfte man ironisch übertreiben, so ließe sich vielleicht sagen: in einen Berg von Haaren ist ein Loch gemacht, in welchem ein Stückchen Stirn, Augen und Nase, Lippen und Wangen angebracht sind. Freilich hat die christliche Malerei in ihren Gottvater-Bildern oft dasselbe gethan; was aber der Farbe möglich ist, darf sich der gleichmäßig weiße Marmor nicht erlauben. Die tiefliegenden Augen des Zeus von Otricoli treten allerdings hervor, aber sie erreichen nicht die ruhige Siegesgewißheit des weltdurchstrahlenden Blickes, welche dem Zeus des Phidias eigen gewesen sein muß. Vielleicht stehen auch diese Augen ein wenig zu weit auseinander, getrennt durch die überaus breite Nasenwurzel. Die Nase bildet mit der Stirn einen leise nach auswärts tretenden Winkel, welcher wohl die Leidenschaftslosigkeit des Olympiers ausdrücken soll. Auch sind die einzelnen Theile des Gesichts scharf hervorgehoben, damit sie in ihrer Vereinigung eine ausdrucksvolle Erhabenheit bewirken. So ist der Zeus von Otricoli im günstigsten Falle die Uebersetzung des rein plastischen Zeus des Phidias in das Malerische einer späteren romantisirenden Periode; er ist ein Werk des Eklektizismus, während das Gebilde des großen Phidias ein organisch entwickeltes Kunstwerk ist.

Der Zeus von Otricoli zeigt nicht jene himmlische Ruhe, welche erhaben ist über allen Wechsel, alles Leid und alle Leidenschaft. Die Stirnfurche, der geöffnete Mund, das Haar, verrathen innere Erregung, und nicht den Frieden des Zeus des Phidias. Obwohl nun der echte Zeus des Phidias etwa 800 Jahre gestanden, so besitzen wir doch nur auf ein paar kleinen Münzen eine Abbildung desselben. Diese Geldstücke wurden unter dem Kaiser Hadrian in Elis geprägt; zwei von ihnen stellen den Zeus thronend dar, nur das dritte enthält den Kopf im Profil. Es bedarf keines besonderen Hinweises darauf, daß dieser letztere die Hauptsache an dem ganzen Kunstwerke war; um ihn zu studiren, thut man wohl, ihn photographisch vergrößern zu lassen. Zeigt sich nun irgendwo die überwältigende Größe, welche in dem einfachen Adel der echt klassischen Kunst lag, so ist es hier. Da ist nichts von einer wuchernden Ueberfülle, von gewaltsamer Uebertreibung, von Berechnung. Da ist ein Kopf aus einem Guß, ein Haupt, dessen göttlich erhabene Einfalt, dessen keuschen Adel, dessen stille und doch imposante Größe nur ein reines Gemüth vollständig würdigen kann. Freilich ist dieser Kopf ohne Lorbeerkranz nicht denkbar. In der Verbindung dieses Vorder- und Mittelkopfes scheint die absolut harmonische Entwickelung aller geistigen Fähigkeiten ausgedrückt zu sein; der merklich abgeflachte Hinterkopf mag das Zurücktreten aller sinnlichen Triebe bedeuten. Wohl ist das Haar kräftig entwickelt, aber doch legt es sich schlicht um das Haupt, ohne eine Spur von gesuchter Frömmigkeit; durch den Kranz wird es zusammengefaßt und fällt in langen Locken auf die Schultern herab. Aber wie natürlich geschieht das, ohne allen theatralischen Effekt. In derselben Einfachheit wie das Haupthaar fließt der Bart herab, ohne sich irgendwie durch Länge oder Ueppigkeit hervorzudrängen. Die Stirn ist leise geschwellt und entsprechend dem griechischen Schönheitsideal keineswegs besonders hoch; das Profil der Stirn und die Wölbung der Brauen

bilden eine ungebrochene Linie, während beim Zeus von Otricoli die flachere Oberstirn von der hervortretenden Unterstirn durch eine tiefe, wagerechte Furche geschieden ist. Die Augenbrauen sind kühn geschwungen, die mächtig großen und tiefliegenden Augen leuchten in göttlicher Klarheit hinaus in die Welt. Die kraftvoll und edel geformte Nase steigt in gerader Linie von der Stirnwurzel herab; der Mund ist leise geöffnet, als wolle er lebenspendende Worte aushauchen; das Ganze ist ein Bild der reifsten männlichen Schönheit.

So auffallend stellt sich für eine eindringendere Betrachtung der Unterschied zwischen beiden Zeusbildern heraus; immerhin sind beide noch einander so ähnlich, daß sie oft mit einander verwechselt wurden. Um wieviel größer mußte demnach der Unterschied des Zeus von allen ihm verwandten Göttergestalten sein, und wie schwierig war es doch, die letzteren dem höchsten Gotte erkennbar unterzuordnen und gleichzeitig die Abstammung von ihm auszuprägen. Das ganze Griechenvolk sollte ja einer jeden Zeusstatue gegenüber bestimmt empfinden, daß nur dieser der Vater der Götter und Menschen sein konnte.

Da war es zunächst selbstverständlich, daß Zeus durch die Beschaffenheit seiner Leiblichkeit und besonders seines Kopfes sich hoch erhob über die gefeiertsten hellenischen Helden. Achilleus und Jason, Perseus und Theseus — und wie sie alle heißen mögen —, sie mußten in all ihrem Glanze doch verbleichen vor der Hoheit des ersten Olympiers. An dem reichen Himmel der griechischen Dichter und Denker, der Feldherren und Staatsmänner strahlte Stern bei Stern; aber Homer und Sophokles, Plato und Aristoteles, Themistokles und Perikles mußten trotz all ihrer Bedeutung doch in ihrer irdischen Beschränktheit offenbar werden gegenüber der Centralsonne des Götterstaates. Ja, noch mehr! Der Zeus der Kunst mußte inne werden lassen, daß er allein der Vater der Athene und des Apollo sein konnte. Jene, seine Tochter, war das Sinnbild des schöpferischen Ge-

dankens, wie er blitzartig dem Haupte des Genius entspringt; sie erinnerte durch ihre Züge an die Lebensweisheit, welche zu der heiteren Ruhe eines harmonischen Daseins führt; aber nur Zeus verkörperte den Inbegriff der alles zeugenden und tragenden Urgedanken. Athene veranschaulichte wohl plastisch die reinste, ordnende Geistesklarheit, aber nicht die allmächtige Geistestiefe der schaffenden Urvernunft. Wie hinreißend ist ferner die Idealschönheit der reifsten Apollo-Köpfe! Apollo, der edelste aller Zeussöhne, spiegelt aber in seiner ganzen Erscheinung die den Griechen begeisternde Idee des Schön-Guten; er ist die Personifikation der allerleuchtenden, allerfreuenden Kunst, also des dem Hellenen theuersten Ideals. Aber so hoch Apollo steht über Ares und Hermes, über Dionysos und Eros: so sehr auch überragt Zeus noch jenen seinen geliebtesten Sohn.

Endlich aber muß Zeus sich auch noch unterscheiden von seinen beiden Brüdern, den Beherrschern des Meeres und der Unterwelt. In ihm muß gipfeln und sich zusammenfassen die Lichtwelt des Himmels, in jenen aber eine geistlose oder freudenlose Natur. Auch das Haupt des Poseidon ist umwogt von mächtigem Haar, aber dieses umrahmt nicht das Antlitz als wallendes Lockenhaar, sondern es hängt feucht und wirr hernieder; die Stirn ist wohl auch in der Mitte erhoben, aber niedriger; die Augen sind mehr gewaltig als gütig, die Lippen mehr kraftstrotzend als majestätisch. Aehnlich umschattet das straffere Haar des Hades wohl auch ein tiefliegendes Auge, aber dieses durchstrahlt nicht lichtvoll eine Welt des Lichtes, sondern starrt düster und streng hinaus in das Reich der ewigen Nacht.

So muß man sich auf Umwegen der ganzen Größe dieses Zeusideals bemächtigen, und immer brennender wird da die Frage: was ist denn der innerste geistige Kern dieses schwersten aller plastischen Gebilde, worin beruht das Wesen dieses einzigartigen, alles überragenden Kopfes?

Versuchen wir darum eine möglichst tief eindringende Charakteristik dieser erhabensten Schöpfung des Phidias. Sie ist eins der größten Wunderwerke aller Zeiten, wenn auch zunächst nur die großartigste Ausprägung des hellenischen Menschenideals. Wie die gesammte griechische Philosophie das Wesen des Menschen und demnach auch der höchsten persönlich oder unpersönlich gedachten Gottheit in die Vernunft setzte, so ist auch der Gott des Phidias die verkörperte, absolut harmonisch durchgebildete Vernunft; er ist die höchste Weisheit, die Einheit von Vernunft und Naturgesetz in plastischer Form ausgedrückt. Es war aber ein Irrthum der griechischen Welt, in der Vernunft die höchste Geisteskraft des Menschen zu sehen. Alles Denken ist ja im Grunde nur ein Nachdenken dessen, was die absolute Vernunft (Gott) den Menschen vorgedacht hat; das Denken bringt es nur zur Eroberung und Aneignung einer irgendwie bereits gegebenen Welt, und insofern vermag es nicht wahrhaft schöpferisch zu sein wie der Wille oder die Phantasie. Jenen Frieden nun, welchen ein harmonisches Denken geben kann, muß auch der Zeus des Phidias den Griechen gewährt haben; in der That erschien er ihnen auch als das Ideal des Denkers und Helfers oder Heilandes. Was die griechische Tragödie auf der Höhe ihres Vollgehaltes als letzte Lösung des Welträthsels nur ahnen lassen konnte: Phidias ließ es schauen in den Zügen des höchsten Gottes. Dort stand greifbar jene Harmonie geschrieben, nach welcher das Menschenherz auf Erden hungerte und dürstete. Die Uridee des Gut-Schönen, von welcher Plato träumte und weissagte: Phidias verdichtete sie zu einer künstlerischen Personifikation, welche dem anbetenden Griechen eine Art von ästhetisch-religiösem Glauben einflößte. Zwar leuchtete noch nicht aus den Zügen dieses Zeus die welterlösende Liebe eines heiligen Gottes, wohl aber jene Milde und Güte, welche derselben vorangehen. Insofern leistete hier die Kunst mehr als die Religion selbst.

Die Einwirkung, welche dieses gehaltvollste plastische Kunstwerk des Alterthums geübt hat, kann nur als eine ungeheuere gedacht werden. Wie nun aber die altchristliche Theologie im Osten Europas durch die griechische Spekulation beeinflußt wurde, so hat wahrscheinlich auch der Zeus des Phidias eingewirkt auf die Ausgestaltung des byzantinischen Christustypus. Jedenfalls hat der echte Zeuskopf des Phidias eine innere Verwandtschaft mit demjenigen Christustypus, dessen plastisches Ideal bisher nur Thorwaldsen erreicht hat. Preßt man nicht die Einzelheiten, sondern hält sich an den Gesammteindruck, so hat der kolossale erzene Christus in der Vorhalle der Friedenskirche bei Potsdam eine merkwürdige Aehnlichkeit mit dem (echten) Zeus des Phidias. Ob und wieweit das Werk des Griechen oder damit verwandte Typen die urchristliche Phantasie beeinflußt haben, wird sich wohl nie mit Sicherheit nachweisen lassen; jedenfalls aber findet eine geheimnißvolle Beziehung zwischen beiden künstlerischen Idealen statt: sie verhalten sich zu einander wie vorbereitende und erfüllende Offenbarung.

Der Gottvater des Hubert van Eyck, des Michelangelo und des Peter Cornelius.

Die Frage, ob eine bildliche Darstellung des höchsten Gottes grundsätzlich zulässig sei, scheint auf dem Gebiete der christlichen Kunst eine andere Antwort zu fordern, als auf demjenigen der heidnischen. Insofern nämlich die Götter der Alten nur vergrößerte und idealisirte Menschen waren, durfte die Phantasie der hellenischen Meister ihnen auch bildliche Anschaulichkeit verleihen. Selbst der Zeus war ja der Schranke des über ihm waltenden Schicksales unterworfen, bedurfte der Nahrung und der äußeren Machtmittel; darum konnte selbst er, wenn auch verhältnißmäßig am seltensten unter den Göttern, durch die bildende Kunst dargestellt werden. Auf christlichem Gebiete aber scheinen Plastik und Malerei beschränkt zu sein auf alle Personifikationen und Allegorien, welche sie thatsächlich so oft hervorgebracht haben; ist es doch so weit gegangen, daß man nicht blos die Tugenden, besonders die Haupttugenden, sondern sogar „den betenden Glauben“ (Matteo Cividale und Dannecker), die Sittlichkeit (John Percy), die Religion (Giovanni Dupré), das Gebet (François Truphème) plastisch symbolisirt hat. Von vornherein aber war die christliche Kunst reich an einer Gestaltenwelt, welche Ersatz zu bieten schien für die verlorene heidnische Götterwelt: die Schaar der Patriarchen, Propheten, Apostel, Märtyrer und Heiligen. Auf diesem Gebiete hat denn auch

wirklich die christliche Kunst Staunenswerthes geleistet; insbesondere die Maria sammt ihrer Geschichte ist geradezu unzählige Male verkörpert worden.

Man ist von vornherein geneigt, noch einen Schritt weiter zu gehen und selbst die künstlerische Abschattung Christi sowie der Engel zuzulassen, weil ersterer nach der Kirchenlehre in Ewigkeit die Menschennatur an sich genommen und letztere gedacht werden als Wesen, welche mit einer Art von himmlischer Leiblichkeit ausgerüstet sind. Darum war das Konzil von Nicäa durch einen richtigen Takt geleitet, wenn es eine bildliche Darstellung der Person Christi über die bis dahin meist üblichen Sinnbilder hinaus für zulässig erklärte. Die Synode von Elvira in Spanien (305) hatte lediglich den Gebrauch von offenen Malereien in den über der Erde gelegenen Kirchen verboten, und zwar wohl nur darum, weil sie die Entweihung derselben in Zeiten der Verfolgung hindern wollte. Nur in einem Falle scheint eine Verbildlichung durch die Kunst schlechterdings ausgeschlossen zu sein, nämlich dann, wenn es sich darum handelt, Gottvater oder die Dreieinigkeit durch Menschengestalten und Symbole zu vergegenwärtigen. Die schlechthin über die Welt erhabene Urpersönlichkeit des Vaters ist ja — so folgert man — eine unbedingte und darum irgend welcher Schranken unfähige; die Trinität aber sei ein innergöttliches und darum unvorstellbares Geheimniß.

So einfach aber liegen die Dinge denn doch nicht, als daß man von dieser Theorie aus die Praxis bestimmen könnte. In Wirklichkeit nämlich hat sich die Kunst um allen religiösen und ästhetischen Prinzipienstreit gar nicht gekümmert, sondern Gottvater sowie die Trinität mit ihren Mitteln verkörpert. Dies hat sie sogar viel häufiger gethan, als man von vornherein erwarten sollte. Es wird hierbei aus der Mehrzahl dieser Versuche nicht blos der Grad des Schönheitsgefühles, sondern auch die religiöse Richtung ihrer Urheber ersichtlich.

Während aber die künstlerische Verkörperung Christi, beziehungsweise seiner Mutter, durch das Bedürfniß des Kultus geboten war, so blieb die bildnerische Darstellung von Gottvater zwar auch meist in der biblischen oder kirchlichen Sphäre, erschien aber ungleich mehr als eine That der Kunst, an welche zugleich der höchste ästhetische Maßstab anzulegen war.

Immerhin ist auch auf dem Gebiete der Kunst ein Zug bedeutsam, welcher hervorgehoben zu werden verdient. Entsprechend dem plastischen Grundzug ihrer gesammten Kunst haben die Griechen am liebsten ihren Zeus in Erz oder Marmor, und zwar in Ueberlebensgröße dargestellt; die christlichen Bildhauer haben dies nur ganz ausnahmsweise gewagt, und wo sie es thaten, begingen sie einen Fehlgriff. In der Plastik ist nur die Halbfigur von Gottvater, auf Reliefs in verkleinertem Maßstabe auch die ganze Figur möglich; die Malerei hat größeren Spielraum, weil ihr Darstellungsmittel noch am meisten den Charakter des bloßen Scheins trägt.

Werfen wir einen flüchtigen Blick auf das hierhergehörige Thun der andern Künste. Die epische Poesie mag unbedenklich durch Gottvater und den Sohn lange Reden halten lassen, aber bereits die dramatische Poesie kennt in ihrer schauspielerischen Verleiblichung nur eine „Stimme des Herrn“ (Faust), welche hinter der Bühne ertönt, oder dem Erzengel Michael in den Mund gelegt wird. Sie beanstandet auch das bühnenmäßige Auftreten Christi, es sei denn, daß solche Vorbedingungen gegeben wären, wie in den Passionsspielen zu Oberammergau und Brixlegg. Wie sehr aber auch hier das religiöse Gefühl der Gläubigen dem Wechsel unterworfen ist, beweist der Umstand, daß man im Mittelalter selbst Gottvater auf der Bühne leibhaftig dargestellt hat. Dieser thronte hoch oben im Paradies, angethan mit langem Talar, umgeben von Engeln und Heiligen, als Greis mit mächtigem weißen Bart. Zuweilen schlug diese kindliche Einfalt sogar in Frivolität um, z. B. in

einem altfranzösischen Mysterienspiel hat Gott die Kreuzigung seines Sohnes verschlafen und wird von Engeln mit höchst respektwidrigen Worten aufgeweckt. Jedenfalls aber haben diese volksthümlichen dramatischen Vorstellungen und die bildende Kunst auf einander eingewirkt.

Umgekehrt zeigte sich die eigenthümliche protestantische Strenge in einem Verbot Jakob I. von England, daß die Namen Gottes und Christi auf der Bühne nicht genannt werden sollten. Bemerkenswerth ist auch, daß Dante in den höchsten Lichträumen der Himmelsrose durch Vermittelung der Maria Gott schaut, aber unfähig ist, dieses höchste aller Gesichte zu beschreiben.

In der Musik findet etwas Aehnliches statt, wie in der dramatischen Poesie. Haydn läßt in seinem Oratorium „die Schöpfung" nicht Gottvater selbst, sondern nur dessen Befehl durch den Erzengel Raphael singen; das Gotteswort aber „Es werde Licht" überträgt er einem vollen vierstimmigen Chor. Während Bach in seiner „Matthäus-Passion" und Kiel in seinem „Christus" mit vollem Recht den noch auf Erden wandelnden Erlöser unmittelbar durch einen Bariton wiedergeben, so läßt Mendelssohn den im Himmel weilenden durch einen schwach besetzten Chor von Frauenstimmen zu Paulus auf dem Wege nach Damaskus sprechen, um die überirdische Daseinsweise des dort Redenden auszudrücken. Aehnlich hat C. A. Mangold in seinem Oratorium „Abraham" gleichfalls „die Stimme des Herrn" einem Doppelchor von Frauenstimmen übertragen.

Es sind also zunächst die Künstler, welche praktisch und theoretisch die Verbildlichung von Gottvater und der Trinität vertheidigen; wenn sie aber dies thun, so dürfen sie nicht etwa zu ihrer Rechtfertigung sich auf die Bildersprache des alten Testaments berufen. Jene Poesie redet wohl von einem Mund, einer Nase, einer Hand des Herrn, d. h. sie begnügt sich mit

Theilen, während die bildende Kunst doch mindestens die Halbfigur braucht, um verständlich zu werden. Sodann wäre es geradezu ein Fehlschluß, aus dem Bilderverbot der mosaischen Gesetzgebung auch ein solches für die christliche Kunst herleiten zu wollen. Abgesehen nämlich davon, daß das alte Testament in seiner Ceremonialgesetzgebung für uns nicht mehr maßgebend sein könnte, verwirft es auch nur die Anbetung von Götzenbildern als heidnisch. Da aber, wo weder der Künstler noch die Gemeinde das Abbild mit dem Urbild verwechseln; da, wo man genau weiß, daß ein Bild Gottes oder der Trinität schlechterdings nur symbolische Bedeutung haben kann: da ist auch ein solches völlig unbedenklich.

Giebt man nun grundsätzlich zu, daß ein Symbol des lebendigen Gottes zulässig sei, so entsteht die Frage, welches dann seiner am würdigsten wäre. Die Antwort kann nur lauten: der nach dem Ebenbild des Höchsten geschaffene Mensch. Allerdings ruht dieses Ebenbild Gottes im Geiste des Menschen; da aber die bildende Kunst das Wesen eines Geistes nur aus dessen leiblicher Hülle heraus scheinen lassen kann, so bleibt ihr gar nichts übrig, als das Wesen Gottes durch eine bestimmt umschriebene Gestalt zu charakterisiren. Wählte sie ein anderes Sinnbild als den Menschen, so würde ein solches entweder auf eine besondere Eigenschaft Gottes oder auf den Allgeist des Pantheismus hindeuten. Wird aber Gott als die Urpersönlichkeit gedacht, so kann er bildnerisch auch nur durch eine abbildliche Persönlichkeit angedeutet werden, also durch den Menschen. Die Verbildlichung des rein geistigen Gottes ist dann zulässig, wenn sie ästhetisch werthvoll und der religiösen Grundanschauung von Gott angemessen ist. Sie ist aber künstlerisch geradezu gefordert, wenn solche Scenen des alten Testaments dargestellt werden sollen, in welchen Gott selbst handelnd eingreift. Es wäre doch geradezu thöricht, in der Schöpfungsgeschichte Gott blos durch ein Symbol andeuten zu wollen. Jedermann weiß,

daß die Erzählung der Bibel vom Spazierengehen Gottes im Paradiese, vom Bereiten der Felle u. dgl. nicht buchstäblich verstanden werden kann. Erträgt man diese kindliche Einfalt im heiligen Texte selbst: warum nicht auch in einer wahrhaft künstlerischen Illustration desselben? Ist es doch Thatsache, daß die Phantasie nicht blos der Kinder, sondern auch der Erwachsenen eine gehörte oder gelesene biblische Geschichte sich unwillkürlich zum Bilde ausgestaltet; sagt doch darum Luther einmal: „Es ist besser, man male an eine Wand, wie Gott die Welt schuf, wie Noah die Arche baute, und was mehr guter Historien sind, denn daß man sonst irgend weltliche unverschämte Dinge malt.“

Allerdings erscheint uns hierbei das Darstellungsmittel, dessen sich die bildende Kunst bedient, nicht gleichgültig. Das Erhabene würde zum Lächerlichen werden, wenn man Gott als marmorne, oder gar als bronzene Kolossalfigur darstellen wollte; das Große fiele in das Kleinliche, wenn man Gott oder die Trinität mit Bleistiftstrichen oder Aquarellfarben skizziren wollte. Leider sind in der Kunstgeschichte noch viel schlimmere Ausartungen vorgekommen als diese. Als das am meisten empfehlenswerthe Mittel erscheint die Freskomalerei, und zwar in entsprechend großen, geweihten Räumen; als dieser ähnlich an Wirkung wäre vielleicht noch anzusehen ein umfänglicher Karton. Das Oelbild ist zu sehr gesättigt mit realistisch lebensvoller Farbe, oder darf doch zum wenigsten nicht über menschliche Lebensgröße hinausragen, ohne massig zu werden. Darstellungen aber von Gottvater in Holzschnitt verrathen ihre Surrogatnatur denn doch allzusehr, als daß sie ästhetisch befriedigen könnten; immerhin aber darf man zugeben, daß die bessere Ausgabe der Schnorr'schen Bilderbibel diesen Eindruck möglichst abmildert.

Betrachten wir die hervorragendsten und bekanntesten künstlerischen Darstellungen von Gottvater und der Trinität, so

ergiebt sich, daß die ästhetische Analyse der Meisterwerke hochwichtig, die Heranziehung des entlegenen kunstgeschichtlichen Materials aber interessanter ist, als der abstrakte Stoff erwarten lassen sollte. Jedenfalls ist die Ausbeute eine so große, daß man geradezu erstaunt ist über die Vielheit und Mannigfaltigkeit der hierher gehörigen Motive. Wir beschränken uns an dieser Stelle auf die Zergliederung und Würdigung der hervorragendsten Verkörperungen des christlichen Gottesideals.

Wie bereits gesagt, so wollte die altchristliche Kunst Gott nicht durch eine menschliche Gestalt abbilden, sondern deutete ihn nur an durch das Symbol der Hand &c. Maßgebend für diese Anschauung mögen gewesen sein die Schriftstellen Joh. 1, 18; 6, 46; 1. Joh. 4, 12; 1. Tim. 6, 16. Da Christus das Ebenbild des unsichtbaren Vaters genannt wird (Joh. 1, 3, 14; 12, 45; Col. 1, 15), so setzte man ihn in der Schöpfungsgeschichte an die Stelle des Vaters. Bald aber ließ die Kunst das vom Dogma hergenommene Bedenken fallen und behandelte auch ihrerseits Vater und Sohn als unterschiedene Persönlichkeiten. Die zu lösende Aufgabe war jedenfalls eminent schwierig, denn gerade hier mußte die Kunst aus den ureigensten Lebenstiefen des christlichen Gemeingefühles schöpfen. Sie mußte Vater und Sohn unterscheiden als die schaffende und die erlösende Liebe; sie mußte Gott hinausheben über die großartige Gestaltenfülle von Patriarchen, Propheten, Aposteln und Heiligen — gewiß für Kenner dieser Gestalten eine erstaunliche Leistung. Endlich blieb noch übrig, den Zügen von Gottvater nicht blos das Gepräge der höchsten Göttlichkeit im allgemeinen, sondern auch eine gewisse Individualiität zu verleihen. In ihrer Gesammtheit konnten diese Erfordernisse nur durch die Kraft eines Genies bewältigt werden.

Eine Zusammenstellung des vorhandenen kunstgeschichtlichen Materials ergiebt nun, daß die Kunst Gottvater viel häufiger

dargestellt hat, als man dies gerade hier von vornherein erwarten sollte. Die Künstler konnten sich eben gar nicht anders denken, als daß sie im Dienste der Kirche Recht und Pflicht hatten, deren Lehre und Geschichte bildnerisch zu verherrlichen. Meist haben sie auch das schlechthin Uebersinnliche mit einer wohlthuenden Naivetät dargestellt, aber freilich nur die Wahl gelassen zwischen dem symbolartigen herkömmlichen Gottvater des großen Trosses und dem Ringen der genialsten Meister um die Lösung eines urgewaltigen künstlerischen Problems. Die Mehrzahl der vorhandenen Bilder hat Gott als Urmacht oder Urkraft aufgefaßt; nur eine Minderzahl betont mehr den Vater als den Schöpfer. Meist wurde Gottvater gedacht als der persönliche Schöpfer, als der absolut über die Welt erhabene Herr des göttlichen Rathschlusses. Darum bildete man ihn meist als Greis oder doch wenigstens als vollausgereiften Mann; man verlieh ihm die Attribute der kaiserlichen und der päpstlichen Herrschaft; man ließ ihn mehr aus der Ferne oder Höhe zuschauen und nur sehr selten wagte man es, ihn in Bewegung zu setzen.

Am zahlreichsten sind natürlich Bilder Gottes in der Malerei zu finden; doch sind auch die plastischen oft vertreten. Ein Anlehnen an Typen der Antike war jedenfalls in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche unmöglich, weil damals der Gegensatz zum Heidenthum noch zu stark war. Erzählt doch die Sage, daß einem Maler die Hand verdorrt sei, weil er im Auftrag eines Heiden das Bild Christi unter der Gestalt des Jupiter gemalt habe. Erst die Renaissance griff auf antike Typen zurück bei Gottvater, Christus und Maria, sowohl in der Plastik wie in der Malerei.

Sehr oft begegnen wir Darstellungen Gottes in der Tempera- und Oelmalerei; doch giebt es hier nur sehr wenig wirklich hervorragende Leistungen. Die bedeutendste unter ihnen findet sich auf dem epochemachenden Altarwerk zu St. Bavo

in Gent, der unsterblichen Schöpfung der Brüder Hubert und Jan van Eyck.

Ueber dem inneren Mittelbilde thront Gottvater, die Rechte zum Segnen erhoben und mit der Linken das Scepter der Weltherrschaft haltend. Sein Haupt ist geschmückt mit der dreifachen Krone, während ihm zu Füßen die Kaiserkrone liegt und er mit dem leuchtenden Purpurmantel angethan ist. Dadurch wird er symbolisirt als Urquell oder Inbegriff aller geistlichen und weltlichen Macht. Genial ist der Gedanke des Künstlers, Gott als den Träger der absoluten Macht zu kennzeichnen und dennoch die Aehnlichkeit mit dem Sohne festzuhalten. Dieser Gottvater repräsentirt nämlich den in die reiffste Männlichkeit übersetzten Christustypus. Der Heiland selbst kann es nicht wohl sein, weil ihm Hubert van Eyck schwerlich die dreifache Krone auf das Haupt gesetzt und ihn obendrein über seinem eigenen Symbol, dem Lamm im Mittelpunkt des Gemäldes, hätte thronen lassen. Auffallend an dem Eyck'schen Gottvater ist jedenfalls die schwarze Farbe des mäßig starken und edelgeformten Haares. Der Vollbart ist von geringerer Länge, die Stirn ebenso hoch wie breit, unmittelbar übergehend in eine gerade, kräftig entwickelte Nase. Das Gesicht ist ein edles Oval, dessen bräunliches Fleisch tief glühend ist; die strahlenden dunklen Augen sind geradeaus gerichtet. Die reich mit Edelsteinen besetzte Tiara und das Haupt bilden ein untrennbares Ganze. Sowie die zu Füßen liegende Krone von kostbarster Arbeit und das kristallene Scepter reich mit Goldschmuck verziert ist, so wird auch der Mantel auf der Brust zusammengehalten durch eine prachtvolle, mit Juwelen besetzte Agraffe. In den Mantel ist erklärend das Wort „Zebaoth" eingestickt und die Vorderwand des Thrones trägt eine die Allmacht Gottes preisende Inschrift. So ist diese in erhabener Majestät thronende Persönlichkeit mit ihren weltdurchdringenden Augen die Verkörperung des absoluten, in sich selbst vollendet ruhenden Seins, das Ab-

bild allerdings der Allmacht, aber eben derselben als höchster Geistesmacht. Dieses Bild bezeichnet wohl das Höchste, was die Oelmalerei in der Darstellung Gottes hervorgebracht hat und ist als Schöpfung des Künstlers um so bewundernswerther, als es wahrscheinlich dem Geiste des Hubert van Eyck allein entstammt. Indem aber Gottvater hier nur als absolute allmächtige Vernunft erscheint, kommt doch die Kunst über den Zeus des Phidias im Grunde nicht hinaus; dazu waren größere Meister, Michelangelo und Cornelius berufen.

Eine völlig neue, selbständige und geistgewaltige Darstellung Gottes gab Michelangelo. Wenn er weiter nichts geschaffen hätte als seine Jehovabilder, so wäre er unsterblich. Alle seine Vorgänger ließ er weit hinter sich, seine Nachfolger haben ihn nie wieder erreicht, nur Cornelius kann mit ihm in Vergleich gerückt werden. Seine Auffassung von Gottvater findet sich unter den Fresken, mit welchen der Meister 1508 bis 1512 die Decke der Sixtinischen Kapelle schmückte. Dort hatte er sich die Aufgabe gestellt, die Weltgeschichte von der Schöpfung bis zum Eintritt der Erlösung in typischen Gestalten und Scenen zu schildern. In neun Bildern breitete er den Inhalt des ersten Buches Mose aus; insbesondere die Schöpfung zerlegte er in fünf Scenen und ließ in ihnen Gottvater handelnd auftreten. Nur er, der Meister der erhabenen Schönheit, konnte diese gewaltige Aufgabe lösen, ohne in das Aufgeblasene und Wilde, in die Häufung von Attributen oder in das Naive zu verfallen. Michelangelo verschmähte jeden Erklärungsversuch durch äußere Symbole und ließ die Person Gottes sich selbst aussprechen. Obwohl er, der Maler von Propheten und Sibyllen, sich nicht mehr selbst übertreffen zu können schien, so überragt doch zweifellos sein Gottvater alle diese majestätischen Gestalten, welche am Rande der Decke um die Bilder von Gott herum gruppirt sind. Auch wagte es Michelangelo, die herkömmliche Ruhe in der Haltung von Gottvater zu durch-

brechen und diesen darzustellen als begriffen in einer natürlich scheinenden Bewegung.

Der Ausdruck dieses Gottvater ist denn auch in den ersten Bildern unaussprechlich großartig. Man fühlt ganz deutlich: hier offenbart sich nicht irgend ein Werkzeug des Höchsten, sondern dieser selbst. Diese Gestalt unterscheidet sich nicht blos streng von dem üblichen Bilde des Sohnes, dessen Züge bekanntlich ein mehr menschlich weiches Fühlen kundgeben. Hier handelt auch nicht blos der Jehova des alten Bundes, nicht blos die verkörperte göttliche Allmacht, wie bei Hubert van Eyck.

Michelangelo giebt noch mehr! Bewundernswerth ist ferner, wie Antlitz und Haltung Gottes jedes Mal in das richtige Verhältniß gesetzt sind zur geschilderten Situation. Je mehr sich die einzelnen Schöpfungsakte der Erschaffung des Menschen nähern, umsomehr wird auch die Gestalt Gottes ihrer majestätischen Strenge entkleidet, der Herrscher wird immer mehr zum Vater. Man fühlt, daß ein Gott, welcher schon in der Schöpfung sich zum Menschen herabgelassen hat, auch fähig ist, rein menschlich seinen Kindern näher zu treten. Michelangelo veranschaulicht also malerisch den ungeheuer kühnen Gedanken, daß in Gott trotz aller Selbstgleichheit doch auch eine Art von Werden oder besser von Geschichte stattfindet. Um die Grenzbestimmung dieses Problems wird die Theologie aller Zeiten zu ringen haben; soll aber Gott als der lebendige gedacht werden, so muß er auch fähig sein, zwar nicht eine Entwickelung zur Vollendung, wohl aber ein inneres Erleben, eine geschichtliche Umstimmung zu erfahren. So hat hier die epochemachende That des Genius einen tief religiösen Hintergrund.

In den ersten Bildern erscheint Gott in ungeheurer Bewegung begriffen: er durchmißt hier noch den Weltraum, als die Person gewordene Urkraft. In der ersten Scene scheidet er das Licht von der Finsterniß. Den Kopf nach oben und rückwärts zugleich wendend streckt er die Arme empor; aus der

Urnacht schwebt er gewissermaßen hinauf zur Welt des Lichtes, und die unnachahmliche Haltung der Hände kündet schon hier die allgebietende Majestät. Hier erscheint Gott noch ganz allein, aber doch bereits in voller Gewandung, d. h. als Urperson. Man hat ihn wohl in Vorderansicht, aber man erblickt sein Gesicht nur abgewendet, weil hier gewissermaßen Gott noch nicht für den Menschen da ist.

Auf dem zweiten Bilde eilt Gott so schnell durch das All dahin, daß er zweimal sichtbar ist: in großartig gelungener Verkürzung empfangen wir in der Ferne auch noch die Rückansicht des Herrn. Man vergegenwärtige sich nur, wie um eines Haares Breite eben diese Rückansicht in das Kleinliche und Lächerliche fallen kann. Davon aber keine Spur: so vermag nur Gott dahinzueilen. Derjenige Jehova, dessen Vorderansicht in dieser Scene sichtbar ist, ruft mit gewaltig ausgestreckten Armen gebieterisch die Lichter an der Veste des Himmels in das Dasein. Er blickt nicht nach oben oder nach unten, sondern hinaus in die unendliche Ferne. Der Mantel ist infolge der ungeheuren Bewegung herabgeglitten, so daß Arm, Oberkörper und Beine frei geworden sind. Haar und Bart sind weißlich-grau; die quergefurchte, in ihrem untern Theil mächtig hervortretende Stirn deutet auf ungeheure Kraft; doch ist die Nasenwurzel eingesenkt, nicht wie beim Zeus des Phidias die unmittelbare Fortsetzung der Stirn. Die überaus gewaltigen Augen haben etwas Durchbohrendes, ohne gespensterhaft zu sein.

Während nun der dahineilende Gott, dessen Rückansicht wir empfangen, die Erde segnet, daß sie die Pflanzenwelt hervorbringe, so birgt der die Sternenwelt schaffende Gott in seinem herrlich geblähten grauvioletten Mantel rechts und links eine Anzahl Engel. So drückt Michelangelo durch die Mittel seiner Kunst einen ungemein tiefen Gedanken aus. Soll nämlich Gott die Welt aus wahrhaft freier Liebe geschaffen haben, so muß er von Ewigkeit her in sich selbst eine Lichtwelt,

eine unendliche Gestaltenfülle gehegt haben; alle Urgedanken müssen als Urbilder in ihm leben von Ewigkeit zu Ewigkeit. Diese Gestalten umschwebten ihn gewissermaßen bei der Schöpfung dieser sichtbaren Welt: obwohl ihre Nachbilder im irdischen Stoff erscheinen, ruhen sie doch selbst in ewiger Idealität in Gott. Solche rein göttliche Kräfte und Phantasiegebilde aber kann der Künstler gar nicht anders ausdrücken als durch Engel, welche von Gott wohl unterschieden, aber nicht geschieden — weil durch den Mantel mit ihm zusammengeschlossen, sind. — Das dritte Bild zeigt Gott gleichfalls im Engelsgefolge einherschwebend, doch so, daß nur wenige Engel ihm zur Seite sind, umschlossen von seinem Mantel. Gott blickt nach unten; mehr segnend als gebietend breitet er die Hände aus über das Wasser, damit es sich belebe mit Thieren. Dieser minder wichtige Akt ist ebenso in einem kleineren Zwischenfelde gemalt wie der erste.

Auf dem vierten Bilde erschafft Gott, noch immer schwebend und umgeben von einer Schaar Engel, den Adam. Hier ist die Zahl der Engel am größten, weil sie gewissermaßen an diesem wichtigsten aller Schöpfungsakte den meisten Antheil nehmen. Getragen von Engeln, solche bergend in seinem geblähten Purpurmantel, schwebt Gott, bedeckt mit einem hellvioletten dunklen Gewande, das Auge auf Adam richtend. Hier ist der jugendlich kraftvolle Adam noch das Ideal männlicher Schönheit, verschieden von dem späteren aus dem Paradiese verstoßenen. Gott hält den rechten Arm ausgestreckt und berührt mit seinem Zeigefinger den sich ihm entgegenkehrenden Zeigefinger des schon halb belebten Adam, als solle der Funke des Geistes gleichsam elektrisch auf jenen überspringen. Obwohl nun die biblische Erzählung, daß Gott dem Adam die Seele durch die Nase eingehaucht habe, den Vorzug der Naivetät hat: so ist es doch vom malerischen Standpunkt aus viel richtiger, das Hinüberströmen der göttlichen Lebenskraft in Adam so anzudeuten, wie es hier geschehen ist.

Auf dem fünften Bilde steht Gott in voller Gewandung auf der Erde und läßt die Eva aus einer Rippe des schlafenden Adam hervorgehen. Gott wendet sich zu dem schlummernden Manne; Eva aber, in ihrer lieblichen Schönheit ein würdiges Seitenstück zu Adam, erhebt sich zu Jehova hin und neigt sich demüthig vor demselben.

Auf dem letzten Bilde, Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese, waltet Gott nicht mehr selbst, sondern nur sein Racheengel.

Die großartigsten Züge hat Michelangelo in die Erschaffung des Adam hineingelegt. Die Art, wie Gott liebend das Auge richtet auf Adam und den Mund leise öffnet zu segnender Rede; die Art, wie die Engelwelt Antheil nimmt an der Schöpfung des Menschen, ist überaus zartsinnig empfunden. Aus den Gestalten aber, welche sich bergen im Gewande Gottes, taucht auch der nackte Oberkörper eines jungen Weibes hervor, welches sehnsüchtig auf Adam hinblickt. Offenbar soll diese das in Gott lebende Urbild der Eva sein. Nach Michelangelo ruht also von Ewigkeit her in den Lebenstiefen Gottes der Zug des Weibes zum Manne; von Ewigkeit her ist geheiligt jene Liebe, welche ein Abbild der göttlichen, weltumfassenden Liebe sein soll. Noch auffallender ist der Kopf eines merkwürdig gereiften Knaben, welcher wie traurig in sich verloren in die Ferne oder in die Zukunft hinausblickt. Dieser Kopf unterscheidet sich ganz deutlich von den Köpfen der Engel; man kann ihn nur deuten auf „des Menschen Sohn", welcher nach Stellen des Evangeliums Johannis ewig bei Gott ist (1, 1; 3, 18; 8, 58). Jener tief geheimnißvolle Anfang der genannten Schrift „Das Wort war bei Gott" ist hier malerisch mit hinreißender Genialität verkörpert: von Gott aus sich und in sich erzeugt, ihm ein- und untergeordnet. Indem dieser Sohn schon am Anfange schmerzlich hinausblickt in die Zukunft, symbolisirt der Künstler, wie in den Urtiefen Gottes die Schöpfung mit der Erlösung bereits ewig verknüpft war. Die Erlösung ist

nicht ein in Gott erst nachträglich hineingekommener Gedanke, sondern der Erlösungsrathschluß ist von Ewigkeit her bedingungsweise mit dem Schöpfungswillen verknüpft. Wird nicht hier der Künstler zum Propheten?

Den Höhepunkt des modernen Gottesideals schuf Peter von Cornelius (1783—1867). Allerdings rühren auch zwei weniger bedeutende Kompositionen von ihm her. An der Wand eines Seitenschiffes der Ludwigskirche zu München befindet sich von ihm „Die Anbetung der Könige". Auf diesem Bilde hält die in einer Hütte sitzende Maria das Kind auf ihrem Schooß. Der Knabe schlägt die Augen voll auf und hält die Arme ausgebreitet, als wollte er die ganze Welt segnen. Mutter und Kind sind mit einer Strahlenkrone geziert. Gottvater aber blickt als Halbfigur in blondem Haar und purpurner Gewandung auf sie herab, während die Taube des heiligen Geistes zwischen Vater und Sohn schwebt. Einen Karton von Cornelius haben wir hier nur zu erwähnen. Die bedeutendste Schöpfung aber des Meisters ist sein Gottesbild in dem Deckenfelde (Bandgewölbe des Hauptchors) über dem Hochaltar der Ludwigskirche in München. Soweit es nach Michelangelo überhaupt noch möglich war, ist Cornelius hier selbständig verfahren. Zunächst stellte er sich eine überaus schwere Aufgabe; er suchte in der Gestalt Gottes die Bewegung des Schöpfers mit der Ruhe des Erhalters zu vereinigen. Noch Größeres aber vollbrachte er, indem er die Leistung des Phidias gewissermaßen in höherer Potenz wiederholte. Michelangelo nämlich hatte nicht den Schöpfer als solchen, sondern die Schöpfung in mehreren einzelnen Akten malerisch ausgeprägt. Er bewältigte also seinen Gegenstand nur dadurch, daß er ihn in eine Reihe von Momenten zerlegte. Obwohl er in allen Bildern denselben Gott zeichnete, gab er ihn doch in jedem von einer andern Seite; erst die Summe aller dieser Gestalten würde sein Gottesideal erschöpfend ausdrücken. Wenn nun Cor-

nelius diese verschiedenen Momente in eine einzige erhabene Figur zusammendrängt, und wenn er dies erreicht, ohne in die Schablone eines bestimmten Typus zu verfallen, so verdient dies die höchste Anerkennung. Die Gegensätze von Ruhe und von Bewegung sind nirgends stärker als in Gott selbst; Cornelius aber hat sie zusammengeschlossen zur glaubhaften Einheit. Auch malerisch ist das schwebende Thronen vorzüglich wiedergegeben, indem Gott die Füße auf der Weltkugel ruhen läßt. Vor sich und hinter sich zeigt Gott auf die von ihm geschaffenen Leuchten des Himmelsgewölbes. Er ist angethan mit dem herkömmlichen violetten Untergewand und dem purpurnen Mantel. Das in mäßig langen, natürlichen Locken sich um das Haupt legende Haar weht nach hinten, infolge der Bewegung, aber ohne in einzelnen Strähnen zu flattern; es erinnert an das Haar des Apoll von Belvedere, nur ist es mächtiger und zwangloser als dieses. Haar und Bart sind von mittlerem Blond, mächtig fluthet der Bart herab auf die Brust, in wunderbar edlem Linienflusse Schönheit und Kraft kündend.

Um auszudrücken, daß die in der Schöpfung thätigen Kräfte auch in der Erhaltung fortwirken, umgab Cornelius seinen Gottvater mit Engelchören. Dagegen wäre nichts einzuwenden, wenn er nicht geradezu die sieben Engelordnungen der mittelalterlichen Kirchenlehre dargestellt hätte. Mag sich auch Cornelius die größte Mühe gegeben haben, hier Mannigfaltigkeit und Leben in diese Gestaltenwelt zu bringen: diese Häufung von Symbolik muß auch unter der Hand des größten Meisters zur Eintönigkeit werden. Die Seraphim (Jes. 6, 3) umschweben wie eine Glorie Gottvater in der Höhe, die Cherubim (1. Mos. 3, 24) halten die Erde als seiner Füße Schemel, die Kräfte (Ephes. 1, 21, Col. 1, 16) symbolisiren durch Gesang und Saitenspiel die Kunst, die Wissenschaften halten die Sanduhr und den Zirkel an die Weltkugel. Ueber ihnen schweben die gesetzgebenden Gewalten mit Szepter, Globen und

Palmen als Sinnbildern der Herrschaft in den Händen; ihnen zur Seite erblickt man die vollstreckenden Mächte mit Schwert, Richterstab und Oelzweig. Die Fürstenthümer endlich werfen sich anbetend und Opfer bringend vor Gott nieder, um dadurch die Religion als diejenige Geistesmacht zu bezeichnen, welche das Band mit Kunst und Wissenschaft, sowie mit der Gerechtigkeit auf Erden festhalten soll. Bei aller Anerkennung der hier bewiesenen malerischen Kraft muß man doch sagen: Die Ueberfülle dieses himmlischen Hofstaates spricht nicht unmittelbar zum Herzen.

Cornelius hat nicht etwa den Zeus (von Otricoli) nachgebildet, wie ein Vergleich mit den betreffenden Glyptothek-Fresken „Zeus und Eos", „Zeus als Herrscher des Olymp" beweist. Seine Schöpfung ist vielmehr völlig selbständig. Daß Stirn, Augen und Nase eine Fülle von Kraft enthalten, wie sie nur Gott eigen sein kann, lehrt der erste Blick; damit aber ist das Räthsel dieses Kopfes noch nicht endgültig gelöst. Er ist mit demjenigen des Michelangelo insofern verwandt, als auch hier der Wille die Hauptkraft in Gottes Wesen ist; dieser Wille aber macht sich nicht wie bei Michelangelo mit alles zermalmender Kraft geltend, sondern ist mit Vernunft und Phantasie gesättigt, durch beide gemäßigt. Einst hatte Phidias das Ideal des höchsten griechischen Gottes plastisch verkörpert und den Zeus dargestellt als die absolute Vernunft. Dann hatte Michelangelo Gott malerisch zur Erscheinung gebracht als allgewaltigen Willen, als lebendige That. Cornelius endlich giebt gewissermaßen die höhere Einheit beider. Sein Gottvater ist vollendet schön, weil vollendet gut; er ist nicht blos das Bild der Allmacht, sondern die allmächtige Liebe. Dieser Gott ist die absolute Wahrheit, weil sein Wille sie gewollt hat; er ist das vollendete Leben, weil er vollendete Persönlichkeit ist, und er ist vollendete Persönlichkeit, weil er die allmächtige Liebe ist.

Die Hohen Messen von Bach und Beethoven.

Der von der Reformation in weiten Kreisen entzündete und behauptete evangelische Geist greift über die Schranken der einzelnen protestantischen Bekenntnißkirchen hinaus; wirkt er als der Wesensgehalt des sogenannten modernen Geistes, so verbindet und eint er sogar die edelsten Glieder der beiden großen Hauptkirchen, der katholischen und der protestantischen. Ist es doch eine der großartigsten Lehren der Reformation, daß über und aus den Organismen der einzelnen sichtbaren Kirchen sich der unsichtbare Riesenbau der „Gemeinde der Heiligen" erhebt, d. h. derer, welche im beseligenden Heilsglauben und nicht blos im Dogmenglauben stehen. Gerade die Genien ersten Ranges auf dem Gebiete aller Künste gehören dieser Geistesgemeinschaft an, wenn sie überhaupt noch eine positiv christliche Richtung haben; in ihren vollendetsten Werken prägt sich nicht das Besondere ihrer Konfession, sondern das allgemein und ewig Evangelische aus; der mittelalterliche Gegensatz von Kirche und Welt hört auf, die Welt wird als eine Welt Gottes begriffen und mit religiösem Geiste durchdrungen. So stellte zunächst prinzipiell die Reformation das wahrhaft Religiöse über das formell Kirchliche, und unbewußt verwirklichten diesen Gegensatz die Heroen der einzelnen Künste in ihren Werken. Das Konfessionelle muß naturnothwendig dem Gottesdienst der einzelnen Kirchen angepaßt sein und alle Wandlungen der kirchlichen

Strömungen mit durchlaufen, vom starrsten Orthodoxismus bis zum plattesten Rationalismus. Das rein Christliche aber ist nicht unbedingt an kirchliche Räume und Funktionen gebunden, und innerhalb der Kunst bewahrt es wohl allemal einen inneren, nicht aber immer einen äußeren Zusammenhang mit der Kirche.

Dies tritt am deutlichsten heraus in der Musik, welche recht eigentlich die Kunst der Neuzeit genannt werden darf und die eigenthümlichen Urgedanken der Reformation — natürlich in der ihr gegebenen Sprache — am schärfsten ausprägt. Wie die Reformation selbst ihren Ursprung, ihre gewaltigen Kräfte, ihre treueste Ausgestaltung in Deutschland empfing: so erreichte auch die Musik in unserem Vaterlande oder doch wenigstens überall durch Deutsche eine Stufe der Vollendung, von welcher die vorhergehende christliche Welt keine Ahnung hatte, und wohl noch viel weniger die uns nach dieser Seite hin ungenügend bekannte antike Welt. Keine andere Kunst vermag mit ihren Mitteln so sehr den unerschöpflichen Reichthum und die unendlichen Tiefen des Gemüths auszudrücken — Gemüth in dem Sinne von „Herz" genommen und als Urquell des Gefühls (der Phantasie), der Vernunft und des Willens gedacht. Nur auf ihren untergeordneten Stufen hat es die Musik mit allgemeinen Stimmungen, auf ihren höheren mit Aeußerungen des Gemüthslebens zu thun. Weil die Reformation dem Subjekt den direkten Verkehr mit dem Quell alles Lebens und aller Liebe erschloß, so vermochte auch der Finger Gottes dem Innern des Menschen unendlich zartere und reichere Tongebilde zu entlocken als vorher der steinernen Riesenharfe der mittelalterlichen Kirche. Aus dem Vollbesitz und Genuß der göttlichen Liebe ergießt sich ein frischer Strom der Beseligung auch in die Liebe der Geschlechter, und diese Liebe wird nun erst in Tönen gefeiert, welche selbst der Poesie unzugänglich bleiben.

Zunächst freilich trug die Musik der neuen Weltepoche einen rein kirchlichen, mehr protestantischen als evangelischen

Charakter und entwickelte sich aus schwachen Anfängen heraus; aber es war doch geradezu eine kunst- und kulturgeschichtliche That, daß an die Stelle des kunstmäßigen Priestergesanges nunmehr der Gemeindegesang trat; daß der überirdisch feierliche, den Weihrauchduft einer Priesterkirche athmende, in harmonischer Akkordfolge langsam sich fortbewegende römische Kirchengesang weichen mußte einer vielgliedrigen, rhythmisch bewegten Harmonie, innerhalb deren jede einzelne Stimme eine selbständige Bewegung empfing. Die Deutschen erreichten die Italiener zwar nicht an süßem Wohllaut und sinnlicher Klangschönheit, übertrafen sie aber immer mehr an Tiefe des Gehalts, an Schärfe der Charakteristik, an Reichthum der Schattirung. So lösten die Deutschen allein das Räthsel, den allerinnerlichsten, individuellsten Ausdruck des menschlichen Gemüthes zugleich als einen allgemein menschlichen wiederzugeben. Während z. B. in der Matthäuspassion die Reden Christi von Streichinstrumenten in hohen Tonlagen begleitet werden, um dadurch die Person und die Worte Christi in eine höhere Sphäre zu erheben, läßt Bach den Heiland ohne alle Begleitung die Worte am Kreuz singen: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?", um dadurch den Höhepunkt des Erlöserleidens zu charakterisiren. Schütz läßt in seinen „Sieben Worten am Kreuz" diejenigen Worte einstimmig singen, welche sich auf eine persönliche Angelegenheit Christi beziehen; diejenigen aber, welche eine innere Beziehung zum Geschick der ganzen Menschheit haben, setzt er vierstimmig. Derselbe Tonmeister verarbeitet in einem dreichörigen, instrumental begleiteten Satze die Worte: „Saul, Saul, was verfolgst du mich?" ebenso realistisch wahr wie genial. Während Mendelssohn später an jener Stelle einseitig das Mystische des äußeren Vorganges schildert, legt Schütz den Schwerpunkt in das psychologische Element und läßt in die mächtig anschwellenden Gewissensregungen des Saul die überirdischen Kundgebungen

eingreifen. Ebenso verwebt der durch und durch ideale Bach Züge des reinsten Realismus in seine Musik und will durch seine Töne den Beweis führen für die gottmenschliche Größe des Erlösers. Echt evangelisch predigt Bach in Tönen, während Palestrina weltvergessen betet; im Choral vereinigt Bach das kirchliche Element mit einem volksthümlichen und offenbart in der Fuge innere Unendlichkeit bei aller Selbstbeschränkung. — Die lutherische Kirche erzeugte nicht blos eine unglaubliche Fülle von Chorälen, sondern eröffnete auch der kirchlichen Musik ein weites Feld der Bethätigung. Jahrhunderte lang war diese Musik ein stehender Theil des Gottesdienstes; erst als die Zeiten unkirchlich und die musikalischen Formen voller entwickelt waren, ging man dazu über, in und außer der Kirche Messen, Oratorien, Requiems um der Musik selbst willen aufzuführen.

Ihre höchste Leistungsfähigkeit erreichte die lutherische Kirchenmusik in Johann Sebastian Bach. Sowohl durch Bearbeitung bereits vorhandener Melodien wie durch freie Erfindung führte er den evangelischen Choral zu absoluter Vollendung. Es ist oftmals geradezu erstaunlich, wie er mit den einfachsten Mitteln doch die größte Wirkung erzielt und das objektive Gotteswort mit der subjektiven Frömmigkeit zu einem wundervollen Ganzen verschmilzt. Ebenso ist Bach der größte Meister des figurirten Stiles, die höchste thematische Kunst mit wunderbarer Mannigfaltigkeit und Freiheit verbindend. Was Bach aus wenigen Urelementen zu entwickeln vermag, beweisen seine Fugen. Wie die Fuge das von einer großen Empfindung bewegte Gesammtgefühl, die einzelne Empfindung aber nur innerhalb des Ganzen schildert: so wurzelt auch der Glaube Bach's im Gemeindebekenntniß. So abstrakt einförmig, so ernst und streng wie die wissenschaftlichen Symbole der damaligen lutherischen Kirche ist auch diese Musik: die Fuge ist der musikalische Reflex der von strenger Einheit

und Gesetzmäßigkeit zusammengehaltenen Kirchengemeinschaft. Sie besitzt wohl architektonische Gemessenheit, aber nicht warm pulsirendes, individuelles Leben; wohl imponirende Großartigkeit, aber nicht einfache Erhabenheit. Dennoch begreifen wir die Aeußerung Goethe's in einem Briefe an Zelter: „Es war mir, als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte; so mag es ungefähr in Gottes Busen vor der Schöpfung der Welt sich zugetragen haben".

Ueber der folgerichtigen Verknüpfung von Einheit des Grundgedankens mit wechselnder Mannigfaltigkeit tritt das reiche Leben der selbständigen Melodienbildung manchmal fühlbar zurück oder trägt doch die Bach'sche Melodie noch zu sehr architektonischen Charakter an sich. Wird aber dies Ausdrucksmittel mit Bach'schem Genie auf gewisse Texte angewendet, so entsteht etwas geradezu Vollendetes.

Ferner hat Bach mehr als 300 Kantaten komponirt. Diese enthalten eine Reihe von Chören, welche durch Solosätze, Rezitative, Arien und Duette unterbrochen sind; die Worte sind der heiligen Schrift und dem evangelischen Gesangbuche entlehnt. Die Themen werden plastisch geformt und auf das Reichste durchgebildet; allen Einzelheiten geht der Komponist liebevoll nach, ohne den einheitlichen Grundton des Ganzen darüber zu verlieren. In der größten Bewegung herrscht noch Ruhe, in der Freiheit das Gesetz, in der Mannigfaltigkeit die Einheit. Von jenen Kantaten heben wir nur hervor: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit", „Eine feste Burg ist unser Gott", „Ich hatte viel Bekümmerniß", „Christ lag in Todesbanden", „Wachet auf, ruft uns die Stimme" u. s. w. Unter den der Instrumentalbegleitung entbehrenden Motetten sind köstliche Perlen: „Singet dem Herrn ein neues Lied", „Jesu, meine Freude", „Komm, Jesu, komm" u. s. w.

Bach's Weihnachtsoratorium fesselt durch rührende Naivetät des Ausdrucks und den sonnigen Ton der Freude, welcher

das Ganze beseelt. Sein bedeutendstes Werk aber in dieser Art ist seine Matthäuspassion. Nachdem er zu ihr Vorstudien gemacht in seiner Johannespassion, gab er in ersterer ein unerreichtes Tondrama. Seine Musik ist ein Erlebniß und Bekenntniß der Gemeinde, welche am Charfreitag im Geiste unter dem Kreuze ihres Erlösers steht und die größte Tragödie der Weltgeschichte an sich vorüber gehen läßt. Der Grundzug ist ein lyrischer, doch ist dem epischen wie dem dramatischen Ausdruck an den passenden Stellen Raum gegeben. In der Matthäuspassion fühlt sich Bach gepackt von dem wichtigsten Theil der evangelischen Geschichte; die eigentliche Erlösungsthat in ihrer ganzen riesigen Unmittelbarkeit hat er zu schildern, und darum läßt er diese urgewaltige Handlung in prägnanter Kürze sich selbst aussprechen. In Chören, rezitativischer Erzählung, Chorälen, Solonummern verbindet er meisterhaft das objektive und das subjektive Element. Sein Christus ist wirklich der Heiland der Menschheit, der erbarmende Retter einer sündigen Welt, der trauteste Freund der gläubigen Seele, Dulder und Held zugleich. Wenn nun dieser Bach'sche Christus das Ideal des historischen Christus in epischer Ausdrucksform ist, so fragt sich, ob es denn nicht möglich sei, auch das Ideal des erhöhten Heilandes, des Herrn der Kirche, in Tönen zu schildern. Da dieser Christus selbst für uns unfaßbar bleiben muß, so kann nur sein Werk, sein Wirken in den Seinen geschildert werden; als solches aber läßt sich die Messe ansehen.

Es ist höchst bezeichnend, daß die Protestanten sich auf die Komposition von Passionsmusiken und Oratorien warfen, weil sie dabei sich an die Worte der Bibel halten konnten, während die Katholiken diesen Stoffen förmlich aus dem Wege gingen, um ihre ganze musikalische Kraft allein auf die Messe zu verwenden. Da kommen ja gewisse biblische Grundbestandtheile wohl auch zur Geltung, aber nur durch Bekenntniß und Kultusakt der Kirche; die Messe ist das von der Kirche selbst

erzeugte Idealbild des Verhältnisses von Gemeinde und erhöhtem Christus. Auch der evangelische Christ kann deren Hauptgedanken in seine Muttersprache übersetzen und in einen Zusammenhang bringen, durch welchen der christliche Lebensprozeß in seinen ewig gültigen Grundzügen geschildert wird, doch so, daß eben dieser Lebensprozeß in seiner letzten Wurzel auf das Wirken des erhöhten Christus in seiner Kirche zurückgeführt wird. Das Haupt wird erkennbar in den Gliedern. Das Sündenbewußtsein des Einzelnen oder der Menschheit (Kyrie) ergreift die objektiv vollbrachte und aus Gnaden dargebotene Erlösung mit höchstem Dank und Preis gegen Gott (Gloria). Aus diesen beiden Faktoren, dem subjektiv immer neuen und dem unverrückbaren geschichtlichen erwächst der Glaube der Kirche (Credo), welcher vorzugsweise im Abendmahl seine Selbstbezeugung und Selbstbereicherung feiert (Sanctus und folgende Theile), damit durch diese ewig erneute Menschwerdung Christi, durch die Selbstmittheilung des Hauptes an die Glieder, das Reich Gottes und der Zustand der Vollendung immer mehr herbeigeführt werde. So kann auch die Messe zu einem umfassenden Weltbild in Tönen werden, und vereint mit dem Christusoratorium giebt sie uns das ganze Christusideal in Tönen. Aus der Tiefe des Sündenschmerzes entwickelt sie den gewaltigsten Fernblick bis hinan zu den Höhen seliger Vollendung. Die Urheimath der Religion, das Gefühl, drückt hier durch die Musik aus, was dem Worte ewig unsagbar bleibt; das Himmel und Erde, Gottheit und Menschheit umfassende Drama der göttlichen Liebe vollzieht sich in den Theilen der Messe. Die altlateinische Messe ist noch heute in der katholischen Kirche im Gebrauch, und Luther hat deren Text in deutscher Uebersetzung als Liturgie der evangelischen Kirche fast wörtlich beibehalten.

Wird die Messe gefaßt in der eben angegebenen Weise, also nicht als Theil eines kirchlichen Hochamtes, sondern gewisser-

maßen als selbständiges, Gotte dargebrachtes Opfer in Tönen, so brauchen auch Protestanten kein Bedenken zu tragen, den katholischen oder noch besser den gereinigten Text derselben zu komponiren. So hat denn auch J. S. Bach kleinere Messen in C-dur und A-dur (in G-dur und G-moll), ganz besonders aber eine große Messe in H-moll gesetzt. Die äußere Veranlassung zur Schöpfung der letzteren war freilich von untergeordneter Bedeutung: Bach widmete die Messe seinem damaligen Landesherrn, dem Kurfürsten Friedrich August III. von Sachsen mit der Bitte, „ihm gnädigst ein Prädikat von dero Hof-Kapelle zu konferiren". Der Geist, welcher sich in diesem Tonwerk ausprägt, ist trotzdem ein durch und durch protestantischer. Freilich will es uns scheinen, als wenn der Bach eigenthümliche Genius in der Matthäuspassion ungleich mehr zur Erscheinung komme als in der H-moll-Messe. Wir unsrerseits müssen uns ablehnend verhalten zu dem Urtheil, welches ein neuerer Biograph Bach's — Philipp Spitta in II, 518 ff. seiner Bachbiographie — über die Hohe Messe des Meisters fällt. Er sagt dort: „Gerade in Sachsen sollte ein Kunstwerk entstehen, welches den Protestantismus nicht als Gegensatz des Katholizismus erscheinen ließ, sondern nur als eine nothwendige Weiterbildung desselben auf gleicher Grundlage. Nur in der H-moll-Messe wird offenbar, wie unermeßlich viel tiefer und weiter Bach's kirchliches Empfinden war, als das seiner Zeit. In ihm lebte der Geist des Reformationszeitalters mit all seiner Streitfreudigkeit und Gefühlsinnigkeit, aber auch mit seiner ganzen umfassenden Kraft. Zu Bach's Zeit lebte in den Orthodoxen wohl auch der alte, wenngleich bornirt gewordene Kampfesmuth, in den Pietisten die religiöse Empfindung; das Gefühl aber von der historischen Bedingtheit des Protestantismus, von seinem innern Zusammenhange mit der katholischen Kirche hatte kaum Einer mehr. Der Musik war es vorbehalten, alles dies in einem unsterblichen Kunstwerke der Welt noch einmal vereinigt

zu zeigen. Bach war berufen, das objektivste, weil zeitlich entfernte, das reinste und verklärteste Bild vom kirchlich-reformatorischen Geist jener großen Epoche in seiner H-moll-Messe zu geben. Mehr als jedes andere Werk ist dieses der freie Ausdruck seiner mächtigen Individualität, aber einer solchen, welche aus dem kirchlichen Leben bis von dessen Urgrund her Nahrung gesogen hatte. Es giebt kein Werk, welches dem echt protestantischen Geiste mehr Genüge thäte" (II, 524 ff.).

Hierzu ist zunächst nur soviel zu bemerken, daß Spitta den prinzipiellen Gegensatz, in welchem der Protestantismus zum mittelalterlichen und tridentinischen Katholizismus steht, unterschätzt. Auch kann von einem „innern Zusammenhange" höchstens insofern geredet werden, als wenigstens die Kirche der drei ersten Jahrhunderte eine innere Verwandtschaft mit dem Geist und den Grundsätzen des Reformationszeitalters hat.

Weiter äußert sich derselbe Verfasser (a. a. O. 524 ff.): „Die Messe erweist am überzeugendsten und in den größten Formen die Tiefe des kirchlich-christlichen Empfindens ihres Schöpfers. Wenn man diese Messe hört, so ist es, als rausche der Genius von zwei Jahrtausenden über den Häuptern hin. Beethoven's zweite Messe der Bach'schen ebenbürtig an die Seite zu setzen, wie man es heutzutage zu thun liebt, kann nur der, welcher den unverhüllbaren Riß nicht sehen will, der zwischen dem, was die Idee eines solchen Werkes fordert, und dem Geist, in welchem seine Gestaltung unternommen wurde, aufklafft. In Beethoven's Messe muß man die gewaltige Persönlichkeit ihres Schöpfers bewundern; man wird diese Messe verstehen und mag sie lieben, so lange hundert andere Werke vorhanden sind, aus denen sein Genius reiner und voller (?) und mit einer annoch unsere Zeit beherrschenden Macht kundbar wird. Von Bach's Kompositionen aber könnte alles verloren gehen: die H-moll-Messe allein würde bis in

unabsehbare Zeit von diesem Künstler zeugen, wie mit der Kraft einer göttlichen Offenbarung."

Diese Ueberschwänglichkeit hat wenigstens das Verdienst, daß sie an Klarheit nichts zu wünschen übrig läßt; darum ist sie uns immer noch lieber als Chr. H. Bitter's (J. S. Bach, 2 Bände, Berlin 1865) absichtliche Schwebetheorie. Bitter lehnt jeden Vergleich zwischen den beiden großen Meistern ab und verdeckt den Mangel einer eindringenden, sachlichen Analyse der Messe durch eine blühende Beschreibung der Stimmführung und Umschreibung der musikalischen Motive. In der neuen Auflage seines Werkes (1881) drückt er sich bestimmter aus und sagt: „Bach erhob sich in der H-moll-Messe über das Konfessionelle der äußeren Form; in ihm trat das reine, absolute Christenthum in siegender Größe hervor. Wir finden in dem wunderbaren Tonbild, welches Bach auf diese Art geschaffen hat, eine völlige Selbständigkeit der christlich-religiösen Ideen, eine großartige Auffassung des allgemein kirchlichen Inhalts der Religion, welche sich dem Idealen in seiner höchsten Bedeutung zuwendet." „Die Hohe Messe erscheint uns wie ein in gigantischen Zügen gezeichnetes Freskobild, das mit riesigen Dimensionen die Offenbarungen des Christenthums in sich schließt. Stets wird unser staunender Blick voll bewundernder Ehrerbietung auf diesem Meisterwerk ruhen." A. Reißmann in seinem „J. S. Bach" (1881) giebt nur eine kurze Analyse der Messe und läßt sich auf ein Gesammturtheil nicht ein.

In denselben empfindlichen Fehler verfallen freilich auch die Biographen Beethoven's, Lenz und Marx, welche fast nichts weiter als Ueberschriften zu den einzelnen Theilen der Messe und daran geknüpfte emphatische Ausrufungen bringen. Nur Brendel versucht, in sachgemäßer Weise in das innere Wesen der beiden Messen einzudringen und den Unterschied derselben aus verschiedenen Faktoren zu erklären. Da wir es nun in den genannten beiden Hauptwerken von Bach und Beethoven

nicht blos mit kunstgeschichtlich hervorragenden, sondern auch mit kulturhistorisch bedeutsamen Werken zu thun haben; da ferner die Behauptung von der Oberhoheit Bach's sich in dem Munde eines so tüchtigen Forschers findet wie Spitta: so wird eine erneute Klarlegung des Sachverhalts zur Pflicht der geschichtlichen Wahrhaftigkeit. —

Spitta selbst macht uns die Unanfechtbarkeit seiner Aussprüche zweifelhaft, wenn er in der Sammlung musikalischer Vorträge, herausgegeben von Paul Graf Waldersee" (Leipzig 1879, S. 48) sagt: „Bach's H-moll-Messe bezeichnet nicht eine Verschmelzung protestantischer und katholischer Kirchlichkeit zu einem höheren Dritten, aber sie ist ein Triumph der Kunst über konfessionelle Schranken." Das klingt doch bedeutend gemäßigter, ja es hebt zum Theil sein früheres Urtheil auf. Wir geben gern zu, daß sich in Bach's Messe ein geistiger Mikrokosmus vor uns aufthut, in welchem „alles sich zum Ganzen webt, Eins in dem Andern wirkt und lebt". Dies Leben rein in der religiösen Idee, diese Abstraktion von der mehr stofflichen Einzelempfindung, die ausgeprägt geistig-symbolische Seite dieser Musik ist es auch, welche ihr zwar einen großartig tiefsinnigen Zug verleiht, aber auch oft eine gewisse Weite und Breite der Konzeption bedingt. Daher ist es auch zu erklären, daß der Schwerpunkt der Messe in den Chören als den Vertretern der Gemeinde liegt; die Arien sind nicht völlig beziehungsvoll, sondern enthalten zuweilen ein abstraktes Sichergehen ohne bestimmten Ausdruck und auf Kosten des Textsinnes. Auch Spitta erkennt dies indirekt an, wenn er sagt, daß Bach sich dem Einfluß der italienischen Kirchenmusik und Oper überlassen habe, als er in die H-moll-Messe Arien und Duette einführte und eine Reihe von Chorsätzen fünfstimmig schrieb. Spitta selbst stellt ein anderes Sanctus von Bach hoch über das in der großen Messe befindliche, und läßt letzteres erst zwischen 1735 und 37 geschrieben sein, während er die Restbestände der Messe blos für

Ueberarbeitungen früherer Kompositionen hält. Nur die beiden ersten Theile der Messe habe Bach seinem Hofe überreicht, die folgenden aber seien vereinzelt nach und nach entstanden. Hierdurch wird erklärlich, daß die Bach'sche Messe nicht den Eindruck macht, als sei sie aus einem Geist und Guß hervorgegangen; daß dies aber bei der Beethoven'schen der Fall war, läßt sich allerdings geschichtlich nachweisen. Reihen wir darum hier zunächst die äußeren Umstände an, welche für Beethoven sprechen.

Beethoven schuf seine große Messe in derjenigen Periode seines Lebens, in welche überhaupt seine höchsten Leistungen fallen; er arbeitete von 1818/19—1822 mit einer so ungeheuren Energie an diesem Werke, daß sein Freund Schindler erzählt: er habe den Meister niemals vorher oder nachher in einem solchen Zustande absoluter Erdenentrücktheit gesehen. Beethoven selbst erklärte seine Hohe Messe für seine größte und gelungenste Schöpfung und schrieb auf den Umschlag der Partitur: „Von Herzen ist es gekommen, zum Herzen soll es dringen." Von dem Kyrie seiner eigenen Komposition wurde er bei jeder Aufführung so sehr ergriffen, daß er es nur in gebeugter Stellung zu dirigiren vermochte. Das alles sind doch wohl Momente, welche uns wenigstens Fingerzeige für die Würdigung der Messe selbst geben können. Der Mann, welcher in herber Selbstkritik uns fast um so manche Perle unter seinen Arbeiten gebracht hätte, der muß doch wohl auch ein eigenes werthvolles Urtheil darüber gehabt haben, wie hoch seine Messe zu stellen sei. Hierzu treten folgende Momente.

Wie die Matthäuspassion und die H-moll-Messe von Bach gewissermaßen zwei zusammengehörige Hälften eines großen Ganzen bilden, so weist auch Beethoven's Missa sollemnis mit innerer Nothwendigkeit auf dessen Neunte Symphonie. Die erste ist gewissermaßen die göttliche Antwort auf die menschliche Frage der zweiten. Wird doch überhaupt in allen den

Beethoven'schen Symphonien, welche den eigenthümlichen Geist des Meisters ausprägen, das Orchester der Ausgestaltung einer einzigen Grundidee (im musikalischen Sinne des Wortes) dienstbar gemacht; unter dem Gesichtswinkel dieser Idee wird jedesmal die ganze Welt aufgefaßt und demgemäß ein umfassendes Lebensbild gegeben. Das Orchester selbst wird zum Spiegel des Menschenlebens mit seinen unendlich sich kreuzenden Kräften, mit seinen zahllosen Stimmungen und Strebungen, mit seinem unübersehbaren Reichthum an Farben und Formen. Der Kampf des Menschen mit seiner inneren und äußeren Welt, alles Ringen nach den höchsten Idealen, alles Fragen nach den letzten Räthseln, alles Sehnen nach Erlösung und aller Jubel der Befreiung; mit einem Worte: das Allgemeinmenschliche enthüllt sich in der Symphonie in seinem Läuterungsprozeß wie in seiner höchsten Verklärung. Insbesondere nun in der Neunten arbeiten sich die Instrumente aus den tiefsinnigsten und verschlungensten Tonreihen empor zu einem Jubel der Verklärung, wie er großartiger nicht gedacht werden kann. Die Instrumente haben hier gewissermaßen alle sinnliche Klangfülle, allen Reiz und Wohllaut des Tones abgestreift; sie reden miteinander als die Repräsentanten der verschiedenen Grundrichtungen des menschlichen Geistes und streiten unter sich wie die Chorführer der einzelnen Weltanschauungen. Wie aber der Evangelist Johannes das Räthsel der Welt nur im ewigen fleischgewordenen Wort als der erschienenen göttlichen Liebe gelöst sieht: so greift auch der größte musikalische Genius am Schluß zu dem klangbeseelten Wort, um durch dasselbe das Evangelium von der allgemeinen Freude und Menschenliebe zu feiern. Die Neunte Symphonie zeigt das Faustische Ringen, aus eigener Kraft das höchste Gut zu finden. Durch Kreuz zur Krone, durch Kampf zum Sieg, durch Finsterniß zum Licht: das ist das Panier, unter welchem der in Beethoven verkörperte Mensch des modernen Ideals streitet und die Palme erringt.

Alles Große und Erhabene in Religion und Geschichte, in Kirche und Kunst hat dieser Mensch in sich aufgenommen, um mit all diesen Gütern ausgerüstet den Himmel zu erobern. Da nun bringt er es von sich aus wohl zu einer Idealisirung und Vergötterung alles Menschlichen; da schwingt er sich empor zur Humanität im edelsten Sinne des Wortes: die thatsächliche Einheit aber von Gott und Mensch bleibt ihm ewig fern, wenn nicht die göttliche Liebe selbst herniedersteigt. Diese freie That nun der göttlichen Gnade, die Erlösung mit allen ihren Voraussetzungen und Wirkungen schildert die Hohe Messe. Da schweigt alles Ringen der Töne: hier herrscht lauter himmlische Klarheit, hier lebt die frohe Gewißheit des Besitzes. Da ist der Grundton (D-dur) das selige Feiern, die unaussprechliche Freude am Reiche Gottes; da ist die vollendete Vermählung der erhabensten Worte mit der tiefsinnigsten musikalischen Form, da sind die Instrumente untergeordnet den alles beherrschenden Menschenstimmen. Soweit ein Mensch in Tönen die gottgewirkte Einheit des Göttlichen und des Menschlichen, die Geschichte der göttlichen Liebe in der Menschheit schildern kann: soweit ist es hier geschehen. Die Doppelaufgabe aber, die Hinanbewegung des Menschlichen zum Göttlichen und die Herabbewegung des Göttlichen zum Menschlichen zu schildern, hat nur Beethoven in der Neunten Symphonie und in der großen Messe gelöst. Goethe behandelt dichterisch im „Faust“ das erste Problem, Dante's „Göttliche Komödie“ wurzelt wesentlich im zweiten.

Dieses Höchste zu leisten war Beethoven zunächst befähigt durch die Größe seines musikalischen Genius; er hat ja die Symphonie und die Oper, die Sonate und die Kammermusik mit gleicher Vollendung behandelt und ist somit universeller als Bach, welcher seine Kraft fast nur der Kirchenmusik widmen konnte. Mit den Elementen einer ganz anderen höheren Kulturwelt, mit einer reicheren Weltanschauung gesättigt, tritt Beethoven auf dem Gipfel seines Schaffens an die Komposition seiner

großen Messe. Wohl sind beide Männer fromm, aber Spitta selbst nennt Bach's Frömmigkeit eine angeborene und natürliche. Bach hat nie an dem Glauben seiner Väter gezweifelt; der Sitte seiner Zeit gemäß las er gern in theologischen Erbauungsbüchern und war aus Herzensneigung ein eifriger Besucher der Gottesdienste. Sowie die Kirche selbst mit ihren vielen Predigten, mit ihrem auch den Staat beherrschenden Bekenntniß, mit ihrer Streittheologie und asketischen Literatur das damalige Geschlecht ziemlich allein ausfüllte und fast die ganze Geistesnahrung der einzelnen Nichtgelehrten aus der Bibel, dem Gesangbuch und dem Katechismus bestand: so ist auch Bach's Musik eine durch und durch kirchliche; weil sie das aber ist, so vermag sie nur eine bestimmte Bekenntnißkirche abzuspiegeln, wenn auch in idealer Reinheit. Beethoven war nicht kirchlich, mit seinem Verstande huldigte er nur der Kantischen Religiosität; in seinem Herzen aber war er tieffromm, sein Glaube war ein durch und durch persönlicher, allen Zweifeln und allen Gegensätzen der modernen Kulturwelt abgerungener. Wenn er auch hier und da Anstoß nimmt am Buchstaben des kirchlichen Dogma: den religiös-ethischen Gehalt desselben erschaut er ähnlich in Tönen wie Luther in Worten. So ist es eine — wenigstens dem Grade nach — andere Art des Christenthums, welche in Bach und welche in Beethoven zur Erscheinung kommt. Bach weiß sich nur als Glied der kirchlichen Gemeinde, als eine Persönlichkeit, welche in ruhiger innerer Entwickelung und der erziehenden Leitung der Kirche sich überlassend das kirchliche Bekenntniß sich angeeignet hat, und zwar nicht blos das allgemein christliche, sondern das spezifisch lutherische. Allerdings erscheint bei ihm die Orthodoxie durch die Gegenströmung des Pietismus gemäßigt, vergeistigt und mit Gemüthselementen gesättigt; wohl vereinigt er den kritischen Grundzug des Protestantismus mit einer quellenden reinen Mystik. Dennoch tritt bei ihm das Element der persönlichen Heilsaneignung zurück, und seinem mehr gemeinde-

mäßigen Glauben entsprechend ist auch seine Musik überwiegend episch in den Chören, lyrisch in den Einzelgesängen. Beethoven hat sich emporgeschwungen über die Tradition der Kirche, ohne doch die wesentliche innere Einheit mit letzterer zerreißen zu wollen; wohl glaubt er, aber nicht weil die Kirche es lehrt, sondern weil Gottes Wort sich ihm als Wahrheit im tiefsten Herzensgrunde versiegelt. Er möchte das äußerlich an ihn herangebrachte Bekenntniß seinem innersten Wesen nach selbst prüfen und erfahren; er will auch den unzerstörbaren Gehalt des Christenthums als die höchste Geistesmacht erweisen; aber er möchte zugleich die anderen geistigen Güter in Kunst und Wissenschaft festhalten. Darum ist er durch und durch dramatisch in seiner Musik, natürlich nicht in dem Sinne der Oper, sondern nur soweit eine religiöse Musik des dramatischen Grundpathos überhaupt fähig ist. Bach umschreibt und idealisirt im Grunde nur die kirchliche Liturgie, wenn auch mit dem Aufgebot der höchsten Kunst; Beethoven giebt in Tönen den gewaltigsten Kommentar zum Christenthum überhaupt. Bach's Musik hat einen Beigeschmack von weltflüchtigem Spiritualismus, Beethoven offenbart den Vollbesitz der göttlichen Lebensfülle mitten im Strome der Welt. Bei Bach kommt die Individualität nur soweit zur Geltung, als dies im Epos möglich ist, und nur reliefartig lösen sich bei ihm die Personen ab vom zusammenhaltenden Hintergrunde des Gemeindeglaubens; darum leiden auch die Theile seiner Messe an allzugroßer Familienähnlichkeit. Bei Beethoven ist jeder Abschnitt die anders gearbeitete, ureigenthümliche, aber vollendete Verkörperung eines besonderen Stückes in der christlichen Heilsgeschichte. Ein Genius von der Anlage eines Bach kann wohl durch die göttliche Inspiration soweit über sich selbst hinaus gehoben werden, um durch seine Musik das ideale Gegenbild seiner Konfessionskirche wiederzugeben; aber nur ein Mensch von den Dimensionen eines Beethoven vermag das Christenthum in Tönen wahrhaft universell aus-

zudrücken. Es hat nur einen Mann gegeben, in welchem Christ und Mensch, Gemeindebekenntniß und persönlicher Heilsglaube, tiefstes Denken, mystisches Fühlen und gottbegeistertes Handeln zur vollendeten Einheit zusammengegangen sind. Dieser Eine ist Luther in der Zeit von 1517 bis 1527. In der darauf folgenden Periode wird der große Reformator immer mehr der Gründer seiner Konfessionskirche. Wohl ist das lutherische Bekenntniß seinem wesentlichen Gehalte nach die relativ treueste Ausprägung des Christenthums, soweit dieses überhaupt in einen Lehrbegriff gebracht werden kann; dennoch repräsentirt es nur einen Typus des Christenthums, nicht dieses selbst in seiner allumfassenden Ganzheit und schlechthinnigen Reinheit. Sowie nun Luther auf der Höhe seines Wirkens die Zusammenfassung aller einzelnen Typen des Christenthums ist: so bedeutet uns auch Beethoven's Messe das Aufleben jenes idealen Luther, während Bach mehr den späteren Luther repräsentirt. Oder wäre es, wie Spitta annimmt, wirklich denkbar, daß Bach die Schranken seiner Erziehung, seiner Zeit und seiner Individualität soweit überschreiten konnte, um mit den Mitteln des modernen Ideals den großen Reformator auf dem Gipfel seiner Kraft wiederzugeben? Wir unsrerseits können uns nicht entschließen, diese Psychologie zu vertreten.

Vergleichen wir nun die einzelnen Theile beider Hohen Messen mit einander.

Das Kyrie von Bach denkt sich Spitta während der Fastenzeit im protestantischen Gottesdienst zu Leipzig gesungen; die übermäßige Länge desselben sucht er damit zu entschuldigen, daß es ein „umfassendes Gebet der ganzen Christenheit" sei. In der That ist hier die Kunst der Stimmführung bei Bach schlechthin unvergleichlich; wenn aber ein christliches Grundgefühl, das des Sündenschmerzes, durch zwei Chorsätze und ein Duett hindurch variirt wird, wenn die Stimmen sich förmlich in einem Meer von Klagen ergießen: so ist es psycho-

logisch unmöglich, daß ein Einzelner oder eine Gemeinde so lange in diesem höchsten Grade der Zerknirschung auszuhalten vermag. Das hier nahe liegende Beispiel von der langen Nacht der Juden oder der ähnlichen Bußtagsfeier unserer Vorfahren wird doch wohl Niemand im Ernste zur Rechtfertigung Bach's heranziehen wollen. Der Gegensatz von menschlicher Schuld und göttlicher Gerechtigkeit erscheint in diesem Kyrie in seiner herbsten Ausprägung. Ganz im Geiste der protestantischen Orthodoxie wird das Sündenbewußtsein bis zum Aeußersten angespannt, damit die göttliche Gnade durch Vermittlung der kirchlichen Absolution um so größer erscheine. Man muß eingedenk sein, wie der Protestantismus in seinem Gegensatz zum Katholizismus sich vorzugsweise auf diejenigen paulinischen Briefe stützte, welche die allgemeine Sündhaftigkeit am schärfsten bloßlegen und das freie Walten der göttlichen Gnade am nachdrücklichsten betonen. Man muß wissen, wie die Mehrzahl der protestantischen Schriften und Predigten jener Zeit sich nicht genug thun zu können glaubt in der Betonung des Sündenbewußtseins, um den eigenthümlichen Charakter des Bach'schen Kyrie zu begreifen.

Beethoven bringt etwas unendlich Zarteres zur Geltung; weniger quantitativ als qualitativ drückt er das Weh über die Sünde durch seine Töne aus. Ihm schwebt vor jenes Wort Christi: „Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden; selig sind, die da hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit, denn sie sollen satt werden" (Matth. 5, 4 und 6). Zwar leise, aber göttlicher Traurigkeit voll ertönen die Selbstanklagen dessen, welcher in sich den heiligen Geist betrübt hat (Ephes. 4, 30). Bei Bach windet sich der Mensch wie ein Wurm, weil er sich der göttlichen Gerechtigkeit verfallen weiß; bei Beethoven bittet er vertrauensvoll wie ein Kind, welches sich an das Vaterherz Gottes wirft mit den Worten: „Vater, ich habe gesündigt in den Himmel und vor dir; ich

bin hinfort nicht mehr werth, daß ich dein Sohn heiße" (Luk. 15, 21). Die Tonreihen bauen sich auf in einer fast überirdischen Durchsichtigkeit und erhabenen Einfachheit; unwillkürlich klingen da herauf jene köstlichen Jesaianischen Tröstungen: „Siehe, um Trost war mir sehr bange; du aber hast dich meiner Seele herzlich angenommen, daß sie nicht verderbe". „Das zerstoßene Rohr wird er nicht zerbrechen, das glimmende Docht nicht verlöschen". „Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst; ich habe dich bei deinem Namen gerufen: du bist mein". Wirkt nicht jene zagend vertrauende Demuth, jene zarte Scheu vor dem, welcher im sanften Säuseln an den Seinen vorübergeht (2. Kön. 19, 21), tiefer eindringend und nachhaltiger, als das friedlose Ausmessen des Sündenschmerzes, das Wühlen im Kampf der Buße, das endlose Sichselbstkreuzigen, wie es Bach in Tönen schildert? Auch Beethoven läßt das paulinisch-protestantische „Soli deo gloria" (Gott allein die Ehre!) zum vollen Rechte kommen, wenn er die Bitten um Vergebung trotz der nachdrucksvollsten Steigerungen immer wieder zu dem demüthig leisen Grundton zurückführt. Obwohl das gegenseitige Sichablösen, Steigern und Ausruhen von Orchester, Solostimmen und Chor die Gefahr nahe legt, als solle auch hier eine Massenwirkung auf Gott ausgeübt werden, so endet doch das Beethoven'sche Kyrie mit dem Bekenntniß: es kommt ja nicht auf unser Gebetsopfer, sondern zuletzt nur auf deine Gnade allein an; unser Flehen muß verstummen, rede du allein.

Und Gott antwortet wirklich: dies bezeugt das dem Kyrie folgende Gloria. Bei Beethoven erschallt es in überwältigender Hoheit, als ein Jubeln der ganzen erlösten Menschheit; bei Bach ist es nur — wie auch Spitta zugiebt — ein unschuldiges Jauchzen von Weihnachtsengeln, somit kein entsprechendes Gegengewicht zu dem ungeheuren Tongewoge des Kyrie. Bei Beethoven schwingen sich alle einzelnen Stimmen

lobpreisend auf, um gemeinsam anzulangen auf dem einen Worte „Deo“ (Gotte — allein die Ehre!). Daran reiht sich das großartige: et in terra pax hominibus, das ganz leise gehaltene: adoramus te (wir beten dich an), bis wieder, dem Grundcharakter des ganzen Tonstückes entsprechend, das glorificamus te (wir preisen dich) in markerschütternder Weise erbraust. Verfehlt ist es hingegen, wenn Bach auf den Worten: bonae voluntatis (von guter Gesinnung) alle Stimmen völlig zwecklos in endlosen Koloraturen sich ergehen läßt; wenn er die Verherrlichung Gottes einer einzelnen Solostimme überträgt, anstatt die volle Gewalt des Tonkörpers im Glorificamus te zu entfesseln. Während Bach viel Zeit verwendet, um die nun auftretenden dogmatischen Sätze und Begriffe musikalisch zu umschreiben, so charakterisirt sie Beethoven immer nur soweit, als es unbedingt nothwendig ist: durch die urkräftige Kürze und Prägnanz seiner Figuren läßt er erkennen, daß der Mensch hier eben nur verstummen, seinen Glauben an die höchsten religiösen Wahrheiten wohl bezeugen, aber nicht beweisen kann. Die Worte domine deus (Herr Gott!) und rex coelestis (Himmlischer König!) sind so grandios einfach gehalten, daß man sich sagen muß: an solchen Urwahrheiten, welche nur sich selbst aussprechen dürfen, vermag kein Sterblicher zu rütteln. Kann man sich etwas Erhebenderes denken als die Art, wie der ganze Chor in der höchsten Lage durch einen einzigen lang ausgehaltenen Ton die den Menschen in den Staub niederwerfende Allmacht veranschaulicht; oder wie die Worte „der Sohn des Vaters“ das ewig sich selbst gleiche, alles Denken übersteigende, innergöttliche Verhältniß des Sohnes zum Vater auszudrücken, doch so, daß auch hier die Liebe das allbestimmende Prinzip ist? Was sollen nun da die üblichen Koloraturen auf dem unigenitus (Eingeborener) bei Bach? Wie verblaßt dessen „allmächtig“ gegen den strahlenden Glanz des Beethoven'schen! Wie unzulänglich ist es, die göttliche Allmacht

immer wieder von zwei Solostimmen variiren zu lassen, anstatt sie durch einige wuchtige Schläge und die Klangmassen des ganzen Chors zu charakterisiren! Endlich will Beethoven durch seinen fortwährenden Wechsel von Chor und Solostimmen andeuten, daß Gemeindebekenntniß und persönlicher Heilsglaube sich gegenseitig bedingen und ergänzen, daß sie denselben Inhalt und Gewißheit haben. Während nun bei ihm dies durch die Natur der Sache gefordert erscheint, greift Bach im Anschluß an die herkömmlichen musikalischen Formen zu Soloarien, wodurch jene angedeutete Beziehung mehr als eine äußerliche denn als eine innerlich vermittelte erscheint. Das qui tollis peccata mundi (der du trägst die Sünden der Welt) ist auch bei Bach klassisch einfach und tief gefühlvoll komponirt; wir würden ihm freudig den Preis zuerkennen, wenn uns derselbe Satz bei Beethoven unbekannt geblieben wäre. Unbeschreiblich ergreifend ist die Art, wie hier Beethoven wieder in leise gehaltenen Tönen des ganzen Chores das miserere erklingen läßt, während die Solostimmen sich gegenseitig ablösend und über dem Chorgesange schwebend, in viel bewegteren Rythmen die Bitte wiederholen, bis endlich alle Sänger mit der durchdringenden Klage abschließen: miserere nobis! (erbarme dich unser!). Hier fühlt man unwillkürlich, wie solch' ein Gebet die Gewißheit der Erhörung in sich selbst trägt. Endlich malt Beethoven vollkommen sachgemäß das qui sedes ad dexteram patris (der du sitzest zur Rechten des Vaters) in ruhig gehaltenen Akkorden von einfacher Größe; Bach aber zieht es wiederum vor, das Wort sedes (du sitzest) durch das Rollen endloser Koloraturen zu illustriren. Daß auch Beethoven die Kunst der Fuge mit absoluter Meisterschaft zu üben versteht, wenn er nur will, das bezeugt sodann der für die Sänger äußerst schwierige Chor: in gloria dei patris. Amen. Ein solches Aufbauen des gewaltigsten kirchlichen Tongefüges, ein solches jubelndes Ablösen und Ueberbieten der einzelnen Stimmen, eine

solche alles mit sich fortreißende Macht des Amen existirt nicht zum zweiten Mal. Das Gloria an dieser Stelle ist nicht der Preis Gottes, wie er aus dem Munde von sterblichen Menschen ertönt. So müssen die Morgensterne und Kinder Gottes gejauchzt haben bei der Schöpfung (Hiob 38, 7); so die Engel im Himmel, als die Erlösung am Kreuz vollbracht war; so auch müssen die Tonozeane dahinwogen, wenn das Weltgericht vollzogen, das Reich der Herrlichkeit angebrochen sein und der Lobgesang der seligen Geisterheere erschallen wird!

Das folgende Credo symbolisirt bei Beethoven jenen Felsenglauben, auf welchen der Herr seine Kirche gründen will (Matth. 16, 18); jene unerschütterliche Gewißheit, welche Berge versetzen und die Welt überwinden kann. Nur auf wenige bedeutsame Züge möchten wir aufmerksam machen. Wiederum schildern die Singstimmen im Verein die überwältigende Majestät Gottes. Das Orchester spricht aus, wie die Allmacht gleich einem Donnerkeil alles zermalmend vor sich niederwerfen könnte, in Wirklichkeit aber doch nur der göttlichen Liebe als dem allbeherrschenden Wesen Gottes dienstbar wird. Das besagt das fortissimo im 21. Takt. Das natum ex patre (geboren vom Vater) im 54. und 55. Takt drückt aus, wie der Sohn gleichsam blitzartig mit innerer Nothwendigkeit aus dem Wesen des Vaters hervorgeht, ante omnia saecula (vor aller Zeit), welche letzteren Worte in den tiefsten Tönen das unaussprechliche Geheimniß der ewigen Zeugung andeuten. Wenn man die auffallende Freudigkeit und Wucht beobachtet, mit welcher Beethoven das consubstantialem (gleichen Wesens mit dem Vater) von allen Stimmen gesondert viermal auf demselben Tone wiederholen läßt, so lernt man ahnen, wie auf der Wesensgleichheit des Sohnes mit dem Vater allerdings die absolute Bedeutung des Christenthums als Weltreligion beruht. Wie endlich die ewige Liebe des Sohnes den Himmel gewissermaßen zerreißt und hernieder steigt um unseres Heiles willen:

das wird so sehr als Höhepunkt des göttlichen Wirkens aufgefaßt, daß selbst ein Beethoven seine Singstimmen mehrere Takte hindurch verstummen lassen muß, um dem Orchester allein die Fortführung des Jubels zu übergeben. Während die Gemeinde (der Chor) immer auf denselben leisen Tönen die Worte singt: et incarnatus est de spiritu sancto ex Maria virgine (empfangen vom heiligen Geist, geboren von der Jungfrau Maria), um damit auszudrücken, daß sie das unkündbare Geheimniß der Menschwerdung nur leise zu stammeln wagen, so preisen die Solostimmen in unnachahmlicher Zartheit die himmlische Reinheit der frommen Jungfrau Maria. Ebenso ist der heilige Schmerz über das Leiden Christi, sowie der Jubel über seine Herrschaft im Himmel in vollendeter Weise zu Gehör gebracht. Den Anbruch des ewigen Lebens malt Beethoven nicht als ein urgewaltiges Wunder durch die üblichen Posaunen oder Trompeten; er läßt es vielmehr durch eine eigenthümlich verschlungene Stimmführung aus dem vollendeten inneren geistlichen Leben mit göttlicher Naturnothwendigkeit sich entwickeln, doch so, daß es für uns ein über alle Phantasie hinausragendes Geheimniß bleibt. Als unzerreißbare Glieder der einen großen Glaubenskette markirt Beethoven die einzelnen Theile des Apostolikums, dann aber eignet sich bei ihm die Gemeinde die göttlich gewirkten Thatsachen im Amen an. In Worten würde der Sinn jenes riesig schweren Satzes ungefähr folgendermaßen lauten: Beschreiben und beweisen läßt sich die Gewißheit und die Seligkeit des Glaubens nicht. Aber mag man ihn dem Feuer der schärfsten Kritik aussetzen, mag er erprobt werden durch Trübsale, mag er das Ringen eines ganzen Lebens er fordern: dennoch wollen wir mit ihm Thaten thun (fortissimo aller Stimmen), mit ihm auch unsere Seele aushauchen (pianissimo aller Stimmen). Bach verfällt in seinem Credo nicht blos in seine gewöhnliche epische Breite, sondern es geht ihm auch die Charakterisirung der einzelnen Momente des Bekennt-

nisses fast völlig ab. Sehr schön hebt er das crucifixus, sepultus et resurrexit (gekreuzigt, begraben und auferstanden) heraus. Der ganze Chor aber hat etwas Sprödes, Strenges, zeigt gegen das Ende hin kunstvolle Nachahmung der alten Niederländer, sowie die Benutzung einer alten gregorianischen Melodie. Bach mag diesen Chor absichtlich so aufgebaut haben, um den Inhalt des Glaubensbekenntnisses als einen von Alters her fest begründeten, unerschütterlich allen Zeiten trotzenden zu symbolisiren.

Von dem figural gehaltenen Sanctus erzählt Spitta, daß es in der Leipziger Liturgie seinen Platz gehabt und an den drei hohen Festen die der Kommunion vorhergehende Präfation abgeschlossen habe. Wir erwähnten schon oben, daß selbst Spitta ein anderes Sanctus hoch über das in der großen Messe befindliche stellt. Unsrerseits müssen wir hinzufügen, daß kein neuerer Musiker es wagen dürfte, die göttliche Heiligkeit in solch figurirter Musik darzustellen, wie Bach es hier — wenn auch in langsamerem Tempo — gethan hat. Das Bach'sche Rollen und Wogen der Töne wird hier zum seligen Sichwiegen auf dem Strome der eigenen göttlichen Vollkommenheit, aber das Wesen der göttlichen Heiligkeit (Gott ist der absolut Gute) bleibt unausgesprochen.

Die letzten Sätze: das Osanna, Benedictus, Agnus und Dona sollen nach Spitta als zusammenhängendes Ganze während der Abendmahlsspendung in den protestantischen Kirchen Leipzigs gesungen worden sein. Das Agnus bilde nur ein wirkungsreiches Mittelglied, alles Uebrige aber einen feierlichen Dankeshymnus. Während nun Bach hier von der Höhe der ersten Theile fühlbar herab sinkt, wirft sich Beethoven mit der ganzen Wucht seines Genius gerade auf den Schluß seines Werkes, um in breiterer Stimmführung die Messe zum letzten Ziel der Heilsgeschichte hinaufzutragen. Während Bach den Inhalt des Benedictus mit einer kurzen Tenorarie abmacht, so ergießt Beethoven die ganze selige Wonne der Abendmahlsfeier in wundervoll süßen Weisen, welche abwechselnd Chor,

Orchester und Solostimmen übernehmen. Was diese Töne ausdrücken, das ist nicht blos der Gottesfriede, welcher an heiliger Stätte beim Anhören des Evangeliums die Seele beruhigend erfüllt. Es ist vielmehr, als senkte sich das Wesen des erhöhten Christus selbst in die Herzen der Gläubigen, als feiere die Seele auf Erden ihr Zusammenschmelzen mit dem himmlischen Bräutigam. Ebenso wurzelt das Agnus dei in dem Gedanken, daß auf Golgathas Höhen nicht etwa nur ein Glaubensheld und Reformator stirbt, sondern daß es sich um die weltbewegende Thatsache der Erlösung handelt. Gewissermaßen die Quintessenz seines ganzen Werkes faßt Beethoven noch einmal zusammen in dem Schlußchor des Dona nobis pacem! (Gieb uns Frieden!) Weil er hier selbst an den Rand geschrieben: „Bitte um äußeren und inneren Frieden", so hat man die banale Erklärung nicht gescheut, daß er die Bitte um Abwendung von Kriegsgefahr im Sinne gehabt habe. Unendlich Größeres erschaut hier der Tonmeister als ein gottbegeisterter Seher. Wie er am Anfang heraufklagte aus den Tiefen des Schmerzes, so triumphirt er nun auf den Höhen seliger Vollendung. Wie er am Anfang gestammelt von der Seligkeit und von der Liebe in Gott vor aller Schöpfung, so blickt er nun am Ende aus in jenes Reich der Vollendung, da Gott Alles in Allen sein wird (1. Kor. 15, 28), da dem inneren Frieden der äußere, der Seligkeit die Glückseligkeit, der Erlösung von der Sünde auch das Freisein von allem Uebel entsprechen wird. Dann wird Gott selbst bereichert durch seine aus der ganzen verklärten Welt ihm zurückstrahlende Herrlichkeit, Glaube und Hoffnung werden aufgelöst sein in die allumfassende Liebe. Mag diese Perspektive noch so großartig sein: das fortissimo wie das pianissimo in Tönen von überirdischer Klangschönheit am Schluß der Messe offenbaren das Gesicht des gotterfüllten Propheten: „Ich sehe einen neuen Himmel und eine neue Erde" (Offenb. Joh. 21, 1).

Die Blüthe der dekorativen Kunst.

Es gewährt ein erhebendes Schauspiel, innerhalb der kurzen Spanne Zeit eines Menschenalters beobachten zu dürfen, wie irgend eine hervorragende menschliche Thätigkeit aus dem Todesschlafe erwacht und sich schnell zu relativ hoher Bedeutung entwickelt. Die Aelteren unter uns haben dies hinsichtlich des Kunstgewerbes erlebt. Nachdem durch die Londoner Weltausstellung im Jahre 1851 aller Welt offenbar geworden, wie fast nur noch die Franzosen auf jenem Gebiete leistungsfähig waren, gründete man dort alsbald das mit einer Kunsthalle verbundene Kensington-Museum; 1864 eröffnete R. von Eitelberger in Wien durch das Oesterreichische Museum für Kunst und Industrie gleichfalls eine neue Aera; es folgten 1867 Berlin, 1874 Nürnberg, weiter München, Frankfurt, Hamburg, Dresden, Leipzig ꝛc. Nun entwickelte sich ein immer lebendigeres Handinhandgehen von Theorie und Praxis; G. Semper, Eitelberger, Falke, Bucher, Labarte u. A. schufen die wissenschaftliche Grundlage, die großen Ausstellungen zu München (1876) und Berlin (1886) vereinigten eine erstaunliche Summe auch des kunstgewerblichen Könnens aus Vergangenheit und Gegenwart; Museen, Gewerbeschulen und Werkstätten befruchteten sich gegenseitig derart, daß Deutschland bald ebenso an die Spitze des kunstgewerblichen Weltmarktes gelangen wird, wie es in Bezug auf die bildenden Künste bereits die Führung errungen hat.

Wenn wir demnach von der Blüthe und Bedeutung der dekorativen Kunst reden, so meinen wir damit nicht den Werth, welchen dieselbe für einzelne Stände, sondern denjenigen, welchen sie für das ganze Volk beanspruchen darf. Freilich um für das ganze Volk einen so hohen Werth haben zu können, muß sie auch von dem ganzen Volke verstanden, geachtet und gepflegt werden. Je nach der Blüthe oder dem Verfall der dekorativen Kunst läßt sich schließen auf den ästhetischen Bildungsgrad einer Gemeinschaft, ja sogar innerhalb gewisser Grenzen auf die sittliche Beschaffenheit derselben. Wir stehen nun der erfreulichen Thatsache gegenüber, daß in den letzten Jahrzehnten die Regierungen fast aller großen Kulturstaaten durch Anlegung von Gewerbeschulen und Gewerbemuseen, die Industriellen selbst durch Gründung von Zeitschriften, durch Aussetzen von Preisen, durch Ankäufe, durch Organisation periodischer kleinerer Ausstellungen das Kunstgewerbe zu fördern gesucht haben. Wir verlangen von den ausführenden Handwerkern den Muth und die Schaffensfreudigkeit, welche eine derartige Uebergangsperiode wie die unsrige nothwendig erfordert; wir wünschen aber auch, daß alle Käufer, soweit irgend thunlich, nur Erzeugnisse des Kunstgewerbes berücksichtigen. Darum muß in immer weitere Kreise die Erkenntniß der Gründe hineingetragen werden, aus denen dies alles geschehen ist und noch ferner geschehen soll; die letzten und höchsten Gesichtspunkte müssen klar gelegt werden, unter denen die segnende Macht der dekorativen Kunst einleuchtend erscheint.

Wie überhaupt auf allen ähnlichen Gebieten, so hat unsere Zeit auch auf demjenigen des Kunstgewerbes ihre Stärke darin, daß sie zunächst das ins hellste Licht gesetzt, was frühere Zeiten für jenen Zweig der Kunst geleistet haben. Lange nun war geradezu überwältigend für uns die Bedeutung, welche das Kunstgewerbe bei den Griechen, sodann auch im Mittelalter und während der Renaissance gehabt hat. Unter

der Fülle der von dort stammenden Eindrücke wußten wir nicht, was wir thun sollten: ob direkt nachahmen, oder völlig neu produziren. Jetzt sind wir darin einig, daß es ein verwerflicher Idealismus wäre, dem Formenschatz der genannten Perioden direkt Muster für unsere Zeit zu entnehmen; es kann sich nur darum handeln, daß wir unsere Phantasie von den Leistungen der Alten und unserer Väter befruchten lassen, um aus dem Geiste unserer Zeit heraus auch Neues, wenigstens relativ Neues für dieselbe zu schaffen. Es wäre ein Zeichen unserer Schwäche und eines bedauerlichen Unvermögens, wenn wir die von längst entschwundenen Generationen gefundenen Einzelheiten einfach nur wiederholen wollten. So wenig wir den Geist direkt und voll und rein zurückrufen können, welchem jene Erzeugnisse entstammen, so wenig lassen sich auch dessen Ausdrucksweisen in ganz veränderte Lebensbedingungen ohne Weiteres übertragen. Trotzdem muthen wir den Vertretern des Kunstgewerbes unserer Tage zu, daß sie sowohl den Geist und Stil jener vergangenen Kulturperioden, wie den Zug unserer Zeit begriffen haben, um mit wirklichem Verständniß auf ihrem Gebiete thätig sein zu können. Gewiß keine leichte Aufgabe.

Unser Beruf kann es nicht sein, eine prinziplose Stilmengerei zu treiben oder auch mustergültige Leistungen der Vergangenheit sklavisch nachzuahmen. Allerdings sind gewisse Grundsätze des Schönen zu allen Zeiten gleich; aber es ist ein Unterschied, ob die dekorative Kunst dem Sinn einer glanz- und ruhmsüchtigen, einer genußbedürftigen Gesellschaft dient oder dem Genius eines Volkes, welches sich zum Hüter der höchsten Ideale auch in der Kunst macht; es ist nicht gleichgültig, ob wir diese Grundgesetze des Schönen dem germanischen oder dem romanischen Volksgemüth anpassen. Da die geistige Signatur unserer Zeit noch die meiste Aehnlichkeit hat mit derjenigen der Renaissance, so scheint es das einzig Richtige zu sein, die besten Erzeugnisse unserer einstigen deutschen

Renaissance zum Ausgangspunkt für ein modernes Kunstgewerbe zu nehmen, welches ebenso national wie kosmopolitisch sein müßte. Eine durchaus getreue Wiederholung früherer Muster ist psychologisch unmöglich, abgesehen davon, daß ein sklavisch-mechanisches Nachahmen ziemlich werthlos wäre; umgekehrt aber auch läßt sich ein durchaus neuer Stil nicht beliebig erfinden. Wir müssen daher die edelsten Elemente der griechisch-römischen Kunst, welche in der Renaissance enthalten waren, am Maßstab unserer vorgeschrittenen kunstgeschichtlichen Kenntnisse prüfen und ihnen den Geist unserer Zeit einhauchen in solchen Fällen, wo das zu behandelnde Objekt solches zuläßt oder gar fordert. Wir dürfen auch an romanische oder gothische Formen anknüpfen dann, wenn der in jenen ausgeprägte Typus zu den betreffenden Aufgaben der Neuzeit eine innere Verwandtschaft hat. Wir müssen also den gesammten Kunstschatz früherer Epochen ungefähr ebenso durch unser nationales Bewußtsein hindurchgehen lassen, damit er darin eine Wiedergeburt und Auferstehung erfahre, wie dies die Griechen einst gethan haben mit dem von ihnen angetretenen künstlerischen Erbe des Orients. Nur so werden wir voraussichtlich dahin gelangen, ein der neueren deutschen Kunst ebenbürtiges Kunstgewerbe hervorzubringen. Das will sehr viel sagen, denn eben diese Kunst verfügt über eine ganze Reihe geradezu klassischer Produkte.

Die hohe Bedeutung des Kunstgewerbes ergiebt sich ganz von selbst zunächst aus dem Wesen desselben. Worin besteht dieses? Die Maschinen unserer Tage können lediglich die zweckmäßige Form und zwar immer nur einen und denselben Typus herstellen, wenn auch hier und da verhältnißmäßig veredelt; sie vertreten das Element der Naturnothwendigkeit, aber nicht das der persönlichen Freiheit. Die Maschinen erreichen das Schöne nur insoweit, als sie die Elemente der Ordnung, der Regelmäßigkeit und Symmetrie, also die rein formellen Momente desselben wiedergeben können; aber sie sind unfähig, den

Stoff wirklich zu vergeistigen oder irgend einem Gebilde das Gepräge des Individuellen, des Ureigenthümlichen, des Unnachahmlichen zu verleihen. Und dennoch soll auch das schlichteste Geräth in Form und Farbe so durchgebildet sein, daß es den Stempel des menschlichen Geistes trägt. Die schöne Form verbürgt auch dem unbedeutendsten Gegenstand eine Dauer, welche weit über die Grenzen seiner eigentlichen Benutzung hinausliegt; die schöne Form soll auch dem geringen Stoffe Werth verleihen, dem edlen Material aber erhöhten Glanz geben; das blos Handwerksmäßige und das rein Künstlerische sollen zur Einheit verschmolzen werden. Die Erzeugnisse der hohen Kunst dienen allerdings nur einem idealen Zweck, diejenigen der dekorativen Kunst aber zunächst einem praktischen, indirekt aber doch auch einem idealen. Darum sind auch überall da, wo Kunst und Kunstgewerbe blühen und im rechten Verhältniß zu einander stehen, die Grenzen beider nicht scharf zu bestimmen. Beide gehen oft in einander über.

Die Formen des Kunstgewerbes sind allemal abzuleiten aus dem praktischen Zwecke, welchem ein Gegenstand dienen soll, sowie aus der Natur des dazu verwendeten Materials. Da darf nun aber der praktische Zweck nicht in seiner rohen Natürlichkeit erscheinen, sondern soll gleichsam idealisirt und in ein poesievolles Symbol eingehüllt werden; doch muß stets der praktische Zweck noch erkennbar bleiben und auch aus der schönsten Form deutlich herausscheinen. Ebenso falsch wäre es, die schönen Formen nur als äußerliches Anhängsel hinzutreten zu lassen; sie müssen vielmehr so sehr mit innerer Nothwendigkeit aus dem Zweck und Material des betreffenden Produktes hervorwachsen, daß man die Formen nicht wegnehmen könnte, ohne damit zugleich das Wesen und die Eigenthümlichkeit des Ganzen zu zerstören.

Das Kunstgewerbe hat mit der Architektur die tektonischen Gesetze gemein, welche sich im Aufbau, in der Bildung der

Form, in der Gliederung der Theile und im schmückenden Beiwerk bekunden. Da jedes kunstgewerbliche Erzeugniß eine Art von kleinem Bauwerk ist, in welchem das Nothwendige und das Schöne sich durchdringen sollen, so muß das Kunsthandwerk zunächst von der Architektur und erst in zweiter Linie von Malerei und Plastik Vorbild und Belebung empfangen. Geschichtlich ist das Kunstgewerbe überwiegend von der Architektur abhängig gewesen; in der neuesten Zeit ist jedoch auch das merkwürdige Verhältniß vorgekommen, daß die Architektur erst dann zu den Formen der deutschen Renaissance überging, als die dekorative Kunst die Innenräume auf das Trefflichste im Geiste jener Epoche ausgestattet hatte. Mustergültig war in dieser Beziehung die Münchener dekorative Kunst, befruchtet von Rudolf Seitz, Lorenz Gedon und Ad. Halbreiter. Die Gesetze der Architektur werden auf die Geräthe und Gefäße des alltäglichen Gebrauchs übertragen, aber nicht unmittelbar, sondern nur mittelbar. Das betreffende Erzeugniß soll weder eine verkleinerte Architektur darstellen, wie dies in den mittelalterlichen Stilen sehr oft vorkommt, noch auch soll es das Gerüst des Aufbaues durch eine Ueberfülle von Dekoration verdecken. Wie die Natur nur wenige Urmotive in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit verändert und verbindet, so hat auch das Kunstgewerbe Gelegenheit und Aufgabe, dasselbe Spiel auf seinem Gebiete zu wiederholen, und zwar so, daß es stets die rechte Mitte bewahrt zwischen kahler Nüchternheit und dem hohlen Pathos einer geistlosen Ueberladung. Zweckmäßigkeit, Wahrheit, charakteristischer Ausdruck und Anmuth müssen sich im geringsten Produkt durchdringen. Konstruktion und Dekoration dürfen dem Zweck nirgends widersprechen, wenn auch selbstverständlich ein bloßes Schaustück noch anders geartet sein darf als ein Gebrauchsgegenstand. Es kann einzelne Fälle geben, in denen ein naturalistisches Element angezeigt ist, meistens aber wird man sich des stilisirten Ornamentes bedienen müssen, um eben

dadurch die höhere Sphäre der Kunstwelt ahnen zu lassen, welcher das betreffende Erzeugniß angehört. Das Ornament ist nicht eine überflüssige Zuthat, nicht ein loses Spiel, sondern der naturnothwendige Ausdruck der durch die Konstruktion gegebenen Grundverhältnisse. Die rohe äußere Form bringt auch ein Handarbeiter seines Berufes fertig, die geistige Verklärung derselben durch das Ornament leistet nur der echte Kunsthandwerker. Er wird nicht ohne weiteres Anleihen machen bei dem Schatz vergangener Zeiten, sondern er wird der unerschöpflichen Natur seine Motive entnehmen und aus den historischen Stilen nur dann Einzelnes herausgreifen, wenn es in die Sprache der Neuzeit übersetzt werden kann. Das Kunstgewerbe soll die Tugenden jedes Materials in das rechte Licht stellen und dabei doch die Grenzen einhalten, welche jedem Material durch dessen Natur gezogen sind. Die Fläche muß als Fläche, der Marmor als Marmor, der Thon als Thon, die Bronze als Bronze behandelt werden. Man darf nicht mit einem Scheinmaterial den Eindruck des Echten erzielen wollen, sondern muß das Echte in seiner ursprünglichen Farbe erscheinen lassen; überhaupt soll man dem belebenden Element der Farbe mit feinem Stilgefühl, mit echter Lebensfreudigkeit die gehörige Geltung verschaffen.

Schon diese Aufgabe des Kunstgewerbes beweist, daß es das Bindeglied bildet zwischen der eigentlichen hohen Kunst und dem Leben. Ohne diese Vermittlung behält die Kunst ein vornehm aristokratisches Gepräge, an welchem sie zuletzt stirbt. Die innere Triebkraft der dekorativen Kunst ist gewissermaßen jener Geist der Liebe, welcher sich pflegend und weihend auch des Geringen, des Alltäglichen annimmt. Die Erzeugnisse der hohen Kunst müssen mehr den Festzeiten oder den öffentlichen Mittelpunkten des Lebens vorbehalten bleiben, während diejenigen des Kunstgewerbes still den Familiengeist nähren. So entzündet das letztere jenes ruhig wärmende Feuer, aus welchem

allein die Flamme echter Kunstbegeisterung mit nachhaltiger Kraft emporschlagen kann.

Es ist ferner ein offenes Geheimniß, daß nur eine verschwindende Minderzahl von Männern echtes Kunstverständniß besitzt und daß die große Menge der Gebildeten sich von den Urtheilen der tonangebenden Forscher und Kritiker leiten läßt. Wenn dies nun schon in den höheren Schichten der Gesellschaft der Fall ist, um wie viel mehr muß die Würdigung der Kunsterzeugnisse über den Gesichtskreis des einfachen Mannes hinausragen. Obwohl die Schöpfungen der bildenden Künste heutzutage durch Reproduktionen eine unvergleichlich größere Verbreitung im Volke erlangt haben als dies noch vor zwei Menschenaltern der Fall war, so haben doch vier Fünftel der modernen Gesellschaft für die Werke der Poesie und Musik viel mehr Empfänglichkeit und Verständniß als für diejenigen der bildenden Kunst. Diese Einseitigkeit kann nur dadurch überwunden werden, daß jene breiteren Schichten unseres Volkes, welche im Grunde nur tastend den Erzeugnissen der Architektur, Plastik und Malerei gegenüber stehen, ästhetisch geschult werden an den viel leichter zu verstehenden Produkten des Kunstgewerbes. Mit letzteren kann auch der schlichte Bürger geistig so verwachsen, daß er allmählich zur Beurtheilung höherer Kunstleistungen heranreift. Man darf freilich nicht übersehen, daß durch den bloßen Besuch von Gewerbemuseen, kunstgewerblichen Ausstellungen und Etablissements, sowie durch das Lesen der einschlagenden Literatur noch nicht alles gethan ist. So lange wir nicht schon in der Volksschule einen obligatorischen und systematisch durchgeführten, schon auf den untersten Lehrstufen beginnenden Zeichenunterricht haben, welcher das spätere Verständniß der Kunstwelt anbahnen hilft: so lange bleiben auch alle auf Hebung des Kunstgewerbes sich beziehenden Bestrebungen ohne die gehörige Fundamentirung im Volksleben. Zweifellos bringt unser heutiger Mittelstand den Museen durch

immer steigenden Besuch eine sehr erfreuliche Theilnahme entgegen; aber das Volk muß doch auch zum Sehenlernen erzogen werden, und damit muß schon die Schule beginnen.

Ganz besonders hoch sind die sittlichenden Wirkungen des Kunstgewerbes anzuschlagen. Ein Mensch, welcher immer nur in echtem Material arbeitet oder auch nur sich immer von solchem umgeben sieht, empfängt dadurch Veranlassung, gewissenhaft und wahr auch an Anderen und sich selbst zu sein, wenigstens formell; derjenige aber, welcher immer nur durch Scheinmaterial Andere täuschen und verlocken will, verführt sie und sich selbst zur Lüge. Diese versittlichende Wirkung findet aber auch statt in Bezug auf die Empfänger der kunstgewerblichen Erzeugnisse. Selbst das Auge des armen Mannes soll fortwährend auf einfachen, aber irgendwie schönen Gebilden ruhen; auch sein Geschmack soll gebildet werden, damit er eine Art von ästhetischem Gewissen oder Takt sich aneigne; auch der Geringste soll sich durch das Bewußtsein redlich errungenen schönen Besitzes gehoben fühlen. Nicht der kalte Prunk des modernen Salons, sondern einladende Wärme des Kolorits, Fülle ohne Ueberladung, weiches Aneinanderschließen aller Stoffe, Formen und Farben soll ihn umgeben und erfreuen. Die Originale der bildenden Kunst zu sehen, wird immer nur eine Minderheit von Begüterten vergönnt bleiben, mögen die Verkehrsmittel auch noch so sehr gesteigert werden. Zu den Tempeln der Kunst werden immer nur die Bewohner bevorzugter Städte gelangen können; der größeren Mehrzahl des Volkes bleiben solche Weihestätten und Weihestunden versagt. Abbildungen gewähren wohl einen Ersatz, verlieren aber nie den Charakter des Surrogates; die werthvolleren Gebilde der Musik oder des Dramas setzen zu ihrer Wiederholung die geeigneten Kräfte voraus. Da nun haben die Gebilde des Kunstgewerbes einen ungeheuren Vorzug, denn sie können bleibendes Eigenthum selbst in ärmeren Familien werden.

Nicht der Eitelkeit, der Prunk- oder Gefallsucht sollen sie dienen, sondern einen erziehenden und veredelnden Einfluß üben, und gerade für die unteren Klassen hat diese Hülfe eine um so größere Bedeutung, je weniger der geistige Gesammtbesitz der höheren Stände ihnen zur Verfügung steht.

Vergegenwärtigen wir uns ferner den indirekten Einfluß, welchen die guten Erzeugnisse eines wahrhaft stilvollen Kunstgewerbes üben. Weil die Arbeit des Verfertigers keine rein mechanische, sondern eine irgendwie künstlerische ist, so wird durch dieselbe sein Verstand geschärft und seine Phantasie belebt. Wenn er in ein Werk mühevollen geduldigen Schaffens seine ganze Seele und sein bestes Können hineingelegt hat, so wirkt diese Freude belebend und erhebend auf ihn selbst zurück. Indem er sich erweist als ein ästhetisch und sittlich geschulter Mann, fühlt er sich selbst moralisch gehoben. Es ist sein Stolz, durch seine Gebilde nicht blos zur Mitwelt, sondern auch zur Nachwelt reden zu dürfen, erfreuend und veredelnd auf viele Unbekannte einwirken zu können. Bedeutet das nicht für Diejenigen, welche überhaupt noch idealer Anschauungen fähig sind, einen wahrhaft großen Lohn? Eben so hoch aber schlagen wir die Wirkung an, welche die Erzeugnisse des Kunstgewerbes auf die Empfänger aller Klassen üben. Wenn das Auge immer ruhen darf auf harmonisch abgestimmten Farben und reinen Formen; wenn nirgends der rohe Naturalismus abstumpfend auf den Bewohner eines Raumes wirkt, sondern er sich von reinem Material und reinen Formen immer umgeben sieht: so lernt er sich heimisch fühlen daselbst und wird unwillkürlich selbst harmonisch gestimmt. Dieser Einfluß, welchen unsere fortwährende Umgebung und die Gewohnheit unbewußt auf uns ausübt, ist ein ganz außerordentlicher. Die Kirche, die Schule, die Literatur wirken mehr oder weniger mit Absicht auf unsere Bildung und Erziehung ein; der unmerkliche Eindruck aber, welchen die uns umgebende geistige Atmosphäre auf uns macht, darf durchaus

nicht unterschätzt werden. Wie wir in jedem Frühling uns immer wieder von neuem erfreuen über den Reichthum der sonnig durchhauchten Natur: so auch sollen wir jeden Morgen Wohlgefallen empfinden über die anheimelnden Gebilde, welche in unserem Hause uns begrüßen. Hier gilt es eben auch: zeige mir, was du um dich und an dir hast, und ich will dir sagen, was du bist — vorausgesetzt natürlich, daß Jemand sowohl die nöthigen Mittel als auch eine billige Gelegenheit zum Ankauf von kunstgewerblichen Erzeugnissen hat. Wenn nur die Behörden überall das Bauen von Massenquartieren verbieten und dem belebenden Grün der Natur ähnlich zur Geltung verhelfen wollten, wie dies in England geschieht, so würde unser blühendes Kunstgewerbe schon imstande sein, jede Flachheit, Oede und Rohheit des Geistes auch aus den Hütten der Armen zu verbannen.

Die Erzeugnisse des Kunstgewerbes besitzen auch insofern eine Bedeutung, als sie ihre eigene Geschichte haben und den Geist jener Völker und Zeiten widerspiegeln, denen sie entstammen. Die kulturgeschichtliche Entwickelung, das geheimste Sinnen und Fühlen einer Nation ist aus solchen Gebilden sicherer zu erkennen als aus den vergilbten Blättern von Pergamenten, aus Inschriften oder anderen derartigen Quellen. Letztere sind eben ein völlig todter, erstere aber ein vergeistigter Stoff: das in ihn eingesenkte Leben spricht auch nach Jahrhunderten noch zu uns. So soll das Kunstgewerbe einen Damm bilden gegen die einseitige literarische Bildung unseres Volkes, gegen die kritisirende, verneinende Richtung des Zeitgeistes, gegen alle Nivellirungssucht. Besonders wir Deutsche kranken an dem Wahn, daß die Idee der Kultur erschöpft sei durch den Begriff der literarischen Bildung. Zu diesem Ueberwiegen des Wissens muß als Gegengewicht ein tüchtiges Können treten, zu der meist abstrakten Idealität ein gesunder Realismus. Solchen aber bietet eben das Kunstgewerbe, welches deshalb auch meist von selbstgemachten Männern getragen wird.

Hiermit in engem Zusammenhange steht die Thatsache, daß das Kunsthandwerk allem Gelehrtendünkel einen Einhalt thun, daß es insbesondere das Dogma von der alleinseligmachenden Antike zurückdrängen helfen soll. Es wird keinem wahrhaft Gebildeten einfallen, von einseitig romantischem Standpunkte aus das Studium und die Bedeutung der Alten zu bekämpfen; auch wir wollen uns an der Lebensfülle und Jugendfrische, an all den herrlichen Schöpfungen der griechischen Kunst erfreuen; auch wir müssen bei den Hellenen in die Schule gehen. Es wird aber hohe Zeit, daß die einseitige Vergötterung der Alten schwinde; nachdem wir auch in den bildenden Künsten genug Meisterwerke ersten Ranges besitzen, soll unsere nationale Kunst in erster Linie geachtet und gepflegt werden. Dazu aber kann gerade das Kunstgewerbe am meisten mit beitragen, sofern es Eigenthum derjenigen Kreise ist, welche das spezifisch Nationale am treuesten zu bewahren pflegen; dazu ist auch gerade unser modernes Kunstgewerbe umsomehr befähigt, als es Fühlung hat mit der Kunst nach oben, wie mit dem Volke nach unten. Es soll sich der geheimnißvollen Beziehungen bewußt bleiben, welche die verschiedenen Stoffe und Körper auch zum Seelenleben des Menschen haben, und auch nach dieser Seite hin eröffnet sich dem modernen Kunstgewerbe ein ungleich größerer Wirkungskreis als demjenigen irgend einer früheren Zeit.

Endlich aber würde die Blüthe des Kunstgewerbes ein nicht zu unterschätzender Beitrag zur Lösung der sozialen Frage sein. Dieselbe ist zunächst keine politische, sondern eine wirthschaftliche und sittliche. Die Maschinen unserer Tage haben einen so ungeheuren Einfluß gewonnen, daß die Fabrikarbeiter dadurch jedes selbständige Hervorbringen einbüßten. Darum muß die Arbeit zwischen den Maschinen und den Menschen getheilt werden; erstere sollen das vollbringen, wozu die physische Kraft oder die blos mechanische Fertigkeit des Naturalis-

mus ausreicht, die Menschen hingegen das hinzuthun, was das seelenlose Werkzeug nicht vollbringen kann. Indem nun aber die Arbeiter durch persönliche Zuthat ihren Erzeugnissen den Stempel des Geistes, das Gepräge des Menschlichen aufdrücken, werden sie selbst zufriedener und freudiger bei ihrer Thätigkeit, und der Wohlstand der Nation wird direkt wie indirekt vermehrt. Die siegreiche Probe auf diesen Satz hat das praktische England gemacht; in diesem Eldorado der Maschinen war das Kunstgewerbe in verhältnißmäßig kurzer Zeit so sehr gehoben worden, daß die Ausfuhr der kunstgewerblichen Erzeugnisse einen Ertrag von vielen Millionen lieferte. Noch höher aber dürfte der sittliche Gewinn anzuschlagen sein, daß überall da, wo das Können des Einzelnen wieder in sein Recht tritt, auch die Menschenwürde wieder zur gehörigen Geltung kommt.

Wenn nun aus allen diesen Gründen die hohe Wichtigkeit der dekorativen Kunst erhellt, so ergeben sich ganz von selbst einige Wünsche. Das Publikum muß noch mehr als bisher das eigentliche Kunsthandwerk schätzen lernen gegenüber der bloßen Kunstindustrie. Die moderne fabrikmäßige Kunstindustrie, welche beim Streben nach Massenerzeugung naturgemäß das Surrogatverfahren pflegt, aber doch die Bezeichnungen der echten Techniken beibehält, erschwert dem Kunsthandwerk die Anwendung und Ausübung der letzteren und wirkt dadurch verwirrend auf das Publikum. Die Gebildeten aber müssen alles Unschöne und Geschmacklose durch Nichtbeachtung todt machen und die Handwerker den Geist der alten Zünfte insofern wieder wachrufen, als sie sich verbinden und verpflichten zur Erzeugung des Echten, Wahren und Schönen. Mögen sie noch einige Zeit Geduld haben, bis unsere verständnißlosen Massen wieder erwacht sind zur Freude an dem Gestaltvollen, Edlen, Einfachen, Stilgemäßen. Der gewaltige Aufschwung, welchen das Kunstgewerbe unter uns seit wenigen Jahrzehnten genommen, läßt hoffen, daß dieses Ziel in immer größerem Umfange

erreicht werden wird. Unsere Zeit ist eine solche des Realismus oder vielleicht richtiger des Real-Idealismus; in derartigen Perioden aber gedeiht das Kunsthandwerk am besten. Es ist in seiner Art eine ähnliche ästhetische Eroberung der Natur und Verklärung des Stoffes, wie eine solche Besitzergreifung ja auch durch die Naturwissenschaften und die Technik der Neuzeit — nur in anderer Art — stattfindet. Wie die Pflanzenwelt über die gesammte Natur heiteren festlichen Schmuck ausbreitet und die elementare todte Masse belebt, so adelt auch das Kunsthandwerk die niedere Stoffwelt. Allerdings haben die Vertreter des Kunstgewerbes in unseren Tagen mit einer Schwierigkeit zu kämpfen, welche den Menschen des Mittelalters völlig fremd war: in unserer schnelllebenden Zeit dringt eine so unaufhörlich wechselnde Fluth von Stoffen und Eindrücken auf den Arbeitenden ein, daß er zur aufopfernden Liebe des mühevollen Ausgestaltens weder befähigt ist noch auch genöthigt werden kann, wie jene. Hier muß nun die Methode ersetzen, was an Zeit fehlt.

Das Kunsthandwerk hat zu streben nach größerer Verbreitung im eigentlichen Handwerkerstand; in diesem müßte eine möglichst populär gehaltene Stillehre als theoretisches Hilfsmittel den Leuten in die Hände gegeben werden, und Sachverständige wären zu beauftragen, unmittelbar bei der Arbeit mit Rath und That den Produzirenden zur Seite zu stehen. Auch sollten alle größeren Gewerbemuseen über eine Abtheilung verfügen, in welcher die Erzeugnisse der Neuzeit und des Tages gebührende Berücksichtigung fänden. Es dürfte dies der einzige Weg sein, um den Schwankungen der Mode möglichst Einhalt zu thun. Wir wollen nicht in den Fehler der Franzosen fallen und immer nur nach Neuheiten jagen; wir dürfen aber eben so wenig einem abstrakten Doktrinarismus huldigen, welcher nur die mustergültigen Erzeugnisse der Vergangenheit in die Gewerbemuseen aufgenommen sehen möchte. Die möglichst er-

leichterte Benutzung der Museumsschätze durch Gewerbetreibende halten wir für selbstverständlich; es sollte aber auch eine Instanz vorhanden sein, welche die probehaltigen Leistungen des Tages allgemeiner bekannt macht als dies die Fachzeitungen zu thun vermögen. Die Hauptsache aber ist, daß uns möglichst lange Friedenszeiten beschert bleiben: dann wird unser immer mehr erblühendes Kunstgewerbe sicherlich die Vollendung und den Rang erreichen, welche so dringend wünschenswerth sind.

Vgl. des Verfassers „Die nationale Bedeutung des Kunstgewerbes.“ Berlin, C. Habel. 1883.

Absolute Höhen der Kunst.

Auf den höchsten Gebieten des geistigen Lebens kehrt von Zeit zu Zeit der Streit über die Entscheidung wichtiger Grundfragen wieder, welche in gar keiner innern Beziehung zu einander zu stehen scheinen; sieht man aber genauer zu, so ergiebt sich, daß jene Fragen der einzelnen Lebenskreise nur die besonderen Strahlenbrechungen eines und desselben Urproblems sind. So haben sich seit Plato und Aristoteles die Philosophen geschieden in zwei große Heerlager, weil sie die Antwort suchten in Bezug auf den Kardinalpunkt: ist das Allgemeine eher als das Einzelne, das Ideale früher als das Reale? Giebt es überirdische Urbilder, nach denen abbildlich die irdischen Dinge geformt sind; oder dürfen wir umgekehrt nur den einzelnen Dingen wirkliche Existenz zuschreiben, so daß den von jenen durch vergleichendes Denken abgeleiteten Allgemeinbegriffen lediglich ein Dasein in unserer Vorstellung zukäme? Nur eine andere Form desselben Grundgedankens wäre die Frage: existiren ewige Urgesetze, welche vor und über allen Erscheinungen des wirklichen Lebens herrschen, oder entstehen und vergehen jene Gesetze mit den Erscheinungen zugleich? Thronen Ideen und Ideale in ewiger unverrückbarer Majestät über den Menschen und dürfen sie als die hier oder dort erreichbaren Ziele aller menschheitlichen Entwickelung angesehen werden, oder haben sie nur Geltung als vorübergehende Spiegelungen der Phantasie in sehnsüchtig oder gar träumerisch angelegten Naturen?

So lange solche Probleme lediglich als Sache der Theorie behandelt werden, scheinen sie Vielen nichts weiter als geistreiche Spielereien der Gelehrten zu sein; werden sie aber in die Praxis übersetzt, dann lasten sie mit förmlich erdrückender Wucht auf der Gesellschaft. Ist doch bis heute die Aufgabe ungelöst, in Staat und Kirche die vollkommene Gleichung zu finden zwischen den Rechten der Gemeinschaft und denen des Einzelnen. Hier muß man sich eben auch darüber entscheiden, ob das Ganze oder das Einzelne eher ist, ob das Allgemeine oder das Individuelle höher steht, ob die das Ganze tragenden Grundsätze oder die Bedürfnisse der einzelnen Mitglieder wichtiger sind. Bekanntlich griff der antike Staat so sehr in die Verhältnisse der Familie ein und nahm so sehr die Kraft seiner Glieder für die öffentlichen Zwecke in Anspruch, daß die Bethätigung der individuellen Freiheit, die gleichmäßige Entwickelung aller Rechte und Gaben der Personen dadurch beeinträchtigt wurde. In den absolutistisch regierten Staaten, sowie in dem sozialistischen Idealstaat wiederholt sich nur dieselbe Grundanschauung, wenn auch zum Theil in umgekehrter Ordnung. Auf kirchlichem Gebiete unterdrückte Rom die Freiheit des religiösen Denkens und der wissenschaftlichen Forschung, damit die Kirche als solche, der kunstvoll und reichgegliederte Bau der Gemeinde in seiner äußerlichen Integrität wie in seiner allbeherrschenden Macht erhalten würde. Die Kirche als Gesetzesanstalt denkt und handelt da für den Einzelnen, so daß Gewissen und Vernunft des Individuums sich unbedingt den vermeintlichen oder wirklichen Interessen der Gesammtheit beugen müssen. Hier wird eben auch das Einzelne dem Allgemeinen, die Wirklichkeit einer künstlich zurecht gemachten Wahrheit geopfert. Jede Gemeinschaft aber, sei es eine staatliche oder eine kirchliche, welche die vollste Ausbildung ihrer Glieder zu persönlicher Eigenart und Freiheit hemmt oder unterdrückt, arbeitet damit an ihrem eigenen Verderben. Was sie ist oder besitzt an geistig bleibendem Gehalt, das verdankt sie

während ihres ganzen Bestehens nur besonders ausgerüsteten maßgebenden Persönlichkeiten, in welchen sich ihr eigenthümlicher Geist ausprägt. Die allen Grundgedanken der einzelnen Lebenskreise einwohnende treibende Macht kann nur durch Persönlichkeiten entfaltet und immer mehr bethätigt werden, besonders dann, wenn jene als Träger einer idealistischen Weltanschauung das Weltganze von unbedingt werthvollen Zwecken zusammengehalten denken, um derenwillen überhaupt alles da ist. Keiner dieser allbeherrschenden Zwecke verwirklicht sich selbst, sondern bedarf zu seiner Erscheinung eines Systems realer Mittel, deren Wirkungen nach allgemein gültigen Gesetzen erfolgen. Es leuchtet aber ein, wie die Handhabung dieser Mittel im Dienste der höchsten Ideen nur durch Persönlichkeiten erfolgen kann und zwar um so nachhaltiger, je mehr beanlagt für solche Mission diese auftreten. Die Einwirkung eines Genius wird um so tiefgreifender und weitreichender sein, je mehr ein solcher sich dem Mittelpunkt alles geistigen Lebens mit seiner Thätigkeit nähert. Zweifellos steht in diesem Mittelpunkte das wichtigste aller Verhältnisse, dasjenige des Menschen zu Gott. Auf dem Gebiete der Religion erstreckt sich der Einfluß des Stifters auf die ganze Dauer und fast den ganzen Bestand der von ihm organisirten Gemeinschaft. Ja, das Christenthum tritt sogar mit dem Anspruch auf, die vollendete und darum allgemeine Menschheitsreligion zu sein, weil sein Stifter die schlechthinnige Vollkommenheit alles religiös-sittlichen Lebens in seiner Person dargestellt habe. Es ist oberster Grundsatz des christlichen Bekenntnisses, daß Christus niemals wieder erreicht, geschweige denn überboten werden könne. Er gilt als das Haupt der Menschheit ebenso sehr vermöge ursprünglicher Begabung, wie durch eigene sittliche That; er wird geglaubt als der Heiland aller Menschen, weil er einmal für immer das größte aller Werke, die Erlösung, vollbracht habe. So lebt er in der Geschichte als die absolute Verkörperung der höchsten aller Ideen, der Idee des Guten.

Das Gute kann nur einem persönlichen Geist und zwar in letzter Instanz dem Willen eines solchen angehören; schlechthin gut ist der Wille Gottes, weil das Wesen Gottes die Liebe ist. Die Idee des Guten ist allgemein verpflichtend für die Menschen, so daß das Verfehlen oder gar Verwerfen derselben eine sittliche Schuld begründet. Indem sie verwirklicht wird in und durch Personen, empfängt das denkbar Höchste, was es giebt, d. h. eben der persönliche Geist, erst seine volle, wahre Verwirklichung und zwar wiederum durch dessen denkbar höchste Kraftäußerung, d. h. durch den Willen. Erwiese sich nun im Verlauf der Geschichte ein Mensch als die schlechthin vollendete Personwerdung der Idee des Guten, so müßte dieser Mensch als Haupt und Mittelpunkt der Menschheit geglaubt und geliebt werden. Daß Jesus Christus die Verkörperung des religiösen Ideals gewesen sei, läßt sich mit äußeren Mitteln nicht zwingend beweisen. Der Glaube der Seinigen hält sich so lange an das unerfindbare Lebensbild der echten Evangelien und an das Zeugniß der Apostel, sodann an die von Christus in der Geschichte der Menschheit wie in der Erfahrung der einzelnen Gläubigen ausgehenden Wirkungen, bis einst in einer höheren Weltordnung oder auch am Ende der menschheitlichen Entwickelung auf Erden der Beweis für Christi Alleinherrschaft auch äußerlich siegreich geführt werden kann.

Umgekehrt liegen am entferntesten vom Mittelpunkte, mehr im Umkreis des persönlich-geistigen Lebens, alle diejenigen Gebiete, welche zur Natur in engerer Beziehung stehen. Hier darf man am wenigsten die Behauptung wagen, daß epochemachende Forscher, Entdecker oder Erfinder auf alle Zeit hinaus die größten seien; denn hier läßt sich am allerwenigsten im Voraus berechnen, ob und wie solche überboten werden können. Schon höher hinauf liegt die Wirksamkeit von Feldherren und Staatsmännern ersten Ranges. Dennoch sind auch deren Leistungen so vielfach durch vorübergehende geschichtliche Verhältnisse und unübersehbare Faktoren bedingt, daß sich eine wahrhaft objektive Beurtheilung

ihrer Leistungen meistens gar nicht ermöglichen läßt. Die Thaten von Feldherren und Staatsmännern sind verhältnißmäßig in so enge Grenzen eingeschlossen, daß es überaus gewagt wäre, solche Größen zu den Genien der Menschheit zählen zu wollen, selbst den seltenen Fall ausgenommen, daß ihre Schöpfungen nur segensreiche wären. Die Thaten von Feldherren und Staatsmännern kommen fast nur den Völkern zu Gute, unter welchen jene auftreten; Segensquellen aber für die ganze Menschheit können nur die zu höchst gelegenen Gebiete des geistigen Lebens werden.

Schon wesentlich weiter reicht die Wirkung, welche von Größen ersten Ranges auf wissenschaftlichem Gebiete ausgeht. Thatsächlich werden ja die Arbeiten hervorragender Philosophen, Geschichtsforscher, Redner u. s. w. Jahrhunderte und Jahrtausende hindurch fortgepflanzt; man darf aber dabei nicht vergessen, daß in keiner wissenschaftlichen Disciplin ein für alle Zeiten mustergültiges Lehrbuch geschrieben werden kann. Die Wissenschaft ist niemals im Vollbesitz der Wahrheit, zu ihrem Gesammtorganismus liefern die einzelnen Mitarbeiter immer nur Bruchstücke. Nur soweit die Wissenschaft sich stützen kann auf die Ergebnisse der reinen Mathematik oder nachweisbar unumstößliche, durch Erfahrung im physischen oder geistigen Leben gewonnene Gesetze, darf sie dauernden Bestand für ihren Besitz in Anspruch nehmen.

So bleibt zwischen der Religion als dem Centralgebiet und den allmählich vom Mittelpunkt sich entfernenden Kreisen des geistigen Lebens die Kunst. Da sie also der Religion am nächsten steht, so drängt sich unwillkürlich die Frage auf: sind vielleicht innerhalb der Kunstgeschichte Erscheinungen möglich, welche zwar nicht Christi Person, wohl aber seinem Werke ähnlich, d. h. als vollendet, als absolute Höhen für immer gelten dürften?

Bei Beantwortung dieser Frage wäre von folgenden

Sätzen auszugehen. Daß ein einzelner Genius die schlechthinnige Vollendung seiner Kunst in seiner Person darstelle, wie Christus die absolute Fülle des religiösen Lebens in sich enthält, dünkt uns unmöglich. Ebenso kann jeder Genius nur mit sich selbst und den Größen seiner Einzelkunst verglichen werden. Es wäre widersinnig, die Kamposantobilder von Cornelius mit dem Requiem Mozart's, Homer's Ilias mit Beethoven's Fidelio in Parallele setzen zu wollen. Wohl aber ließe sich die Frage aufwerfen, ob man von absoluten Höhen innerhalb der einzelnen Künste reden dürfe. Es versteht sich von selbst, daß diese unsere Frage nicht auf die bereits abgeschlossene Kunstentwicklung eines Volkes bezogen werden soll, denn da lassen sich mit vollstem Recht einzelne Genien als die größten unter ihresgleichen begreifen und wiederum einzelne Werke derselben als deren vollendetste Leistungen bezeichnen. Wenn man Homer den ersten Epiker, Sophokles den besten Tragiker, Phidias den Gipfel der Plastik unter den Hellenen nennt, so braucht man keinen ernstlichen Widerspruch zu befürchten.

Unsere Untersuchung richtet sich vielmehr auf die noch im Fluß befindliche Kunst der christlichen Welt; hier aber erscheint die Annahme, daß wir schon jetzt in einzelnen Werken absolute Höhen der Kunst besitzen, darum so sehr gewagt, weil christliche Kulturvölker ersten Ranges nicht blos mehrmals politische Verjüngungen, sondern auch wiederholt Blütheperioden in Kunst und Wissenschaft erlebt haben. Trotzdem dürfte man wohl nicht ohne Zuversicht den Satz aufstellen: Rembrandt wird der bedeutendste niederländische Maler, Murillo der hervorragendste spanische Farbenkünstler, Racine der idealste französische Tragödienschreiber, Shakespeare der gewaltigste englische Dramatiker, Goethe der universellste deutsche Dichter sein, so lange die betreffenden Völker ihrem spezifischen Genius treu bleiben. Wie aber, wenn im Verlauf der kommenden Zeiten

die Völker immer mehr die Schranken ihrer Nationalität abstreifen und die edelsten Erzeugnisse jedes Volkes Gemeingut der Menschheit werden? Würde man auch dann noch festhalten dürfen daran, daß Künstler wie Rafael, Shakespeare und Beethoven hin und wieder in ihrer Kunst ein schlechthin Vollendetes erreicht hätten? Bei solcher Fragestellung macht sich sofort nöthig eine klare Bestimmung dessen, was wir unter „absoluter Höhe der Kunst“ verstehen. Eine solche möchten wir demjenigen Genius zuerkennen, welcher in einem oder mehreren seiner Werke wohl wieder erreicht, niemals aber überboten werden könnte. Hiermit unterscheiden wir scharf zwischen dem religiösen und dem ästhetischen Gebiet. Auf ersterem glaubt der Christ an den Heiland der Menschheit, an die Menschwerdung des Guten, an die Verkörperung des Sittengesetzes, an die vollendete Wahrheit; innerhalb der Kunst halten wir zwar nicht einen Messias in Person für möglich, wohl aber das Vorhandensein einzelner vollendeter Kunstwerke. Während in Christo Person und Werk untrennbar sind und sich durchaus decken, übertrifft eine absolute Leistung der Kunst ihren eigenen Schöpfer; wir halten es für psychologisch zutreffend, daß Phidias vor seinem eigenen Zeus ehrfurchtsvolle Schauer empfunden habe. Um ein derartiges Kunstwerk zu stande zu bringen, muß ein Genius den denkbar höchsten Grad von Begabung für seine Kunst empfangen und diese Begabung bis zur Vollendung des technischen Könnens ausgebildet haben; zu beiden Faktoren aber muß treten ein solches Maß von Inspiration, daß der Genius während des Schaffens über sich selbst und jene beiden Voraussetzungen hinauswächst.

Eine namhafte Anzahl von Künstlern und Kunstforschern glaubt der hier vertretenen Anschauung widersprechen zu müssen. Sie halten nicht blos fest an der auch von uns gebilligten Forderung, daß jeder große Künstler als einzigartige Größe mit seinem eigenen Maßstabe gemessen, jedes Kunstwerk aus-

seinem ureigenthümlichen Geiste heraus empfunden und beurtheilt werde; sei erklären es auch für einen prinzipiellen Irrthum, einen einzigen Künstler als den Höhepunkt seiner Kunst anzusehen. Es sei eine Thorheit, Rafael den größten Maler zu nennen, denn Michelangelo, Dürer, Rembrandt, Cornelius seien in ihrer Art ebenso bedeutend; in der Geschichte der Musik ständen sich Händel, Bach, Mozart, Beethoven ebenbürtig zur Seite; in derjenigen der Poesie Dante, Shakespeare, Goethe, Schiller. Obwohl nun von dieser Voraussetzung aus die Unmöglichkeit eines absoluten Kunstwerkes logisch noch nicht gefolgert werden könnte, so wird sie doch thatsächlich behauptet.

Wir stehen nicht an, diese Anschauung als eine prinzipiell falsche zu bekämpfen. Gewiß wünschen auch wir, daß der unendliche Reichthum der Kunstwelt von möglichst vielen Menschen dankbar genossen werde; gewiß empfinden auch wir den Reiz, welcher in der Betrachtung des Zusammenhanges aller kunstgeschichtlichen Entwickelung, in der Würdigung jeder spezifischen Größe liegt. Das alles aber kann uns nicht hindern, die Werke jeder einzelnen Kunst an einem höchsten Maßstabe zu messen, welcher durch die Idee der Schönheit überhaupt, sowie durch das Wesen jeder einzelnen Kunst insbesondere gegeben ist. Wir sollten doch heutzutage in der ästhetisch-kunstgeschichtlichen Kritik wenigstens dahin gelangt sein, daß wir unter allgemeiner Zustimmung die Klassiker einer jeden Kunst festzustellen vermöchten. Stünde aber außer Zweifel, was als klassisch zu gelten habe, so wäre der Schritt bis zur Bestimmung von absoluten Höhen der Kunst wenigstens ermöglicht.

Zur Vertheidigung unseres Standpunktes haben wir zunächst folgende Gesichtspunkte zu betonen. Die Berechtigung des Individuellen darf nicht bis dahin überspannt werden, daß es, losgelöst von der organischen Verbindung mit dem Allgemeinen und den Urgesetzen seines eigenthümlichen Lebenskreises,

zum blos Subjektiven oder wohl gar zum Subjektivistischen wird; es ist die Kehrseite eines Vorzugs unserer Zeit, daß sie dem Individuellen eine oft zu weit gehende Berechtigung einzuräumen geneigt ist. So soll auch die nach einer bestimmten Seite hin vorwiegende Begabung eines Künstlers nicht auf Kosten der anderen, zum Schönheitsideal seiner Kunst gehörigen Wesensmomente sich durchsetzen, wenigstens dann nicht, wenn er zu den Klassikern gezählt werden will. Nicht alles, was kunstgeschichtlich eine hervorragende Bedeutung beanspruchen darf, hat auch eine gleiche Berechtigung und gleichen Werth vom ästhetischen Standpunkte aus; der zeitgeschichtliche Ruhm oder gar der Effekt sind schlechterdings nicht der Prüfstein für den dauernden Werth eines Kunstwerkes. Ist ein Kunstwerk auch nach dieser oder jener Seite hin wirklich hervorragend, so folgt daraus doch noch nicht die Allgemeingültigkeit desselben; der Satz: „was wirklich ist, das ist auch vernünftig" hat nirgends weniger Berechtigung, als auf den höchsten Gebieten des geistigen Lebens. Wohl kann und soll die Aesthetik von Genien ersten Ranges lernen; wohl tritt sie als Wissenschaft erst dann auf, wenn eine längere kunstgeschichtliche Entwicklung abgeschlossen hinter ihr liegt; aber die Aesthetik und Kunstgeschichte wie die Kunst selbst, die Lehre vom Schönen wie die Erzeugung des Schönen stehen unter den ewigen Gesetzen der Schönheit. Die Wissenschaft findet jene Gesetze durch Reflexion, der Künstler durch ein inneres Schauen; nachdem sie aber der schaffende Genius intuitiv erfaßt und in seinen Werken niedergelegt hat, leitet sie der Aesthetiker aus der Betrachtung der klassischen Produkte ab. Hier aber muß auch er Stellung nehmen zu jener Grundfrage, von welcher wir oben ausgingen: ist die Idee allein ewig oder nur die Einzeldinge, steht das allgemeine Gesetz höher oder die Eigenthümlichkeit des Individuums?

Die Antwort hierauf scheint uns nicht allzu schwer zu sein. Das Denken, um als ein folgerichtiges, in seinen Er-

gebnissen probehaltiges erfunden zu werden, muß sich nach unumstößlichen Urgesetzen richten und in gewissen unverrückbaren, dem Menschengeist eingeborenen Grundformen vollziehen. Diese Gesetze des Denkens sind die Grundlage aller Wissenschaft; Jeder würde sich lächerlich machen, welcher die Ursprünglichkeit und Allgemeinverbindlichkeit derselben leugnen wollte. Ebenso ist das sittliche Handeln an unumstößliche Normen des Sittengesetzes gebunden, welche als eine moralische Weltordnung über dem Menschen stehen. Mögen Einzelne noch so oft versuchen, das Sittengesetz oder das Gewissen vom Standpunkte des Materialismus oder Monismus aus hinfällig zu machen: jeder größere Kulturstaat wird immer wieder darauf zurückkommen, gewissen sittlichen Regeln einen göttlichen Ursprung und eine von oben stammende Autorität beizulegen. Sowie nun die Gesetze des Denkens und des sittlichen Handelns nicht blos Erfindungen, konventionelle Formen, subjektive Spiegelungen des jeweiligen Zeitgeistes sind, sondern ewige Geistesmächte, welche unantastbar über der Menschheit thronen; so auch muß es Urgesetze des Schönen geben, sofern anders das Wahre, das Schöne und das Gute den drei Grundkräften des menschlichen Geistes entsprechen: der Vernunft, der Phantasie, dem Willen. Wir wissen recht wohl, daß die Gesetze des Schönen nicht äußerlich als ein fertiges Regelwerk an den Künstler herangebracht werden können, sondern daß sie in dessen Innerem als treibende Kraft wirksam sein müssen und mit der Uebung des Formellen, später während des Schaffens selbst immer mehr von ihm erkannt werden. Es ist sogar der Fall nicht selten, daß Aesthetiker und Kunstkritiker ein schärferes Bewußtsein um diese Gesetze haben als der schaffende Meister selbst. Weder dieser Umstand noch der andere, daß ganze Völker oder mindestens ganze Epochen das Licht des Schönen nur als schwachen Dämmerschein geschaut haben, ändert etwas an der ewigen Geltung der Kunstgesetze. Oder hätten die Kepler'schen Gesetze etwa darum

weniger bestanden, weil die Menschheit erst nach Jahrtausenden der Sternenbeobachtung dieselben wissenschaftlich erfaßte? Hätten die Regeln der Harmonie darum weniger gegolten, weil erst in unserem Jahrhundert ein Hauptmann, ein Helmholtz u. A. sie theoretisch begründeten? Wir wissen auch, daß viele Künstler das Gesetz des Schönen nur in Bruchstücken ergreifen und begreifen und daß von jeher subjektive Liebhabereien sich auf dem Kunstgebiete am meisten breit gemacht haben. Nichtsdestoweniger bleibt die Idee der Schönheit in ihrer reinen Idealität und Majestät stehen; gerade die größten Künstler beugen sich am demüthigsten unter ihr Gesetz und erringen dadurch die herrlichsten Siege.

So schwer nun auch die Aufgabe sein mag, so können wir doch an dieser Stelle die Nothwendigkeit nicht mehr umgehen, unsere Auffassung vom Wesen des Schönen zu skizziren. Das Schöne darf den Anspruch erheben, allgemein zu gefallen und steht hoch über dem blos Angenehmen; den Eindrücken des letzteren gegenüber verhalten wir uns lediglich erleidend, während das am Schönen empfundene Wohlgefallen durch unsere eigene Thätigkeit mitbedingt ist. Unsere mit Vernunft gesättigte Phantasie übt da mehr oder weniger die Funktionen des Beziehens, Verknüpfens und Vergleichens und gewinnt dadurch den Eindruck einer höheren Lebensäußerung vom Schönen. Man kommt nun mit der alten Erklärung, schön sei, was Einheit in der Mannigfaltigkeit wahrnehmen lasse, nicht eben weit; denn irgend eine Einheit läßt sich doch in jedem Mannigfaltigen nachweisen, wenn man sie aufspüren will. Dies erkennend, half man sich mit der Erklärung: Schönheit sei die Vollkommenheit eines Gegenstandes, sofern sie nicht durch verwickelte Demonstration, sondern durch einen unmittelbaren sinnlichen Eindruck empfunden werde; aber abgesehen davon, daß diese Definition auf die musikalische Schönheit nicht paßt, kann doch „Vollkommenheit“ nicht sinnlich unmittelbar wahrgenommen,

sondern nur durch Schlußfolgerungen erkannt werden. Keineswegs auch finden wir alles das schön, woran wir die beweisbare Vollkommenheit, d. h. ein Uebereinstimmen mit seiner Idee zugeben. Jedenfalls kommt Schönheit noch nicht überall da vor, wo die vergleichende Thätigkeit des Verstandes das Mannigfaltige unter die Einheit eines Gattungsbegriffes zu bringen vermag.

Es ist ferner Erfahrungsthatsache, daß das wahrhaft Schöne nicht blos unsere ästhetische Lust, sondern auch unsere Verehrung hervorruft; kann und darf es dies aber, so muß es einen unbedingten Werth in sich selbst besitzen, dann muß es auch unabhängig von unserer ästhetischen Empfänglichkeit oder Stimmung eine objektive Bedeutung haben. Wenn auch dieser objektiv gültige Werth des Schönen zunächst in mustergültigen Formen beruht, so weisen doch diese Kristallisationen über sich hinaus auf gewisse entsprechende Kräfte oder Vorgänge unseres geistigen Lebens. Zunächst wohl erinnern die Formen an dieselben, dann aber wirken sie auch erregend auf dieselben zurück. Diese symbolische Bedeutsamkeit des Schönen hat natürlich nur so weit einen Sinn, als durch die Bildlichkeit der Kunstwelt dasjenige ausgedrückt wird, was sich durch blose Gedanken nicht mehr umschreiben läßt. Jeder Geistesgehalt, dessen Gedächtniß und Genuß die schönen Formen eines Kunstwerks vermitteln sollen, muß des Schönen geradezu bedürftig sein, um überhaupt vollständig erfaßt werden zu können. Wenn nun die Aesthetik des Realismus das Wesen des Schönen nur in die Form setzt, weil es eben lediglich von dieser Seite her für uns wahrnehmbar wird; wenn sie verlangt, daß die Urformen und Urverhältnisse des Mannigfaltigen nachgewiesen würden, auf denen thatsächlich ein allgemeines Wohlgefallen beruht und beruhen muß, so erwidern wir darauf: solche Grundformen, welche durch sich allein nothwendig allgemein gefallen müssen, giebt es nicht. Vielmehr gewinnen alle diese Formen ästhetischen Werth nur dadurch, daß sie denjenigen Zusammenhang veranschaulichen

helfen, durch welchen das Höchste und unbedingt Werthvolle, nämlich das Gute, verwirklicht werden soll. Ein unbedingtes Wohlgefallen aber bringt unser Geist diesen Formen oder vielmehr den mustergültigen Gebilden der Schönheit darum entgegen, weil wir in ihnen eben dieses Höchste, welches zugleich unsere eigene Bestimmung ist, zwar noch nicht völlig verwirklicht, aber doch als herrschendes Prinzip über alles das Reale vorfinden, was seiner Verwirklichung dienen soll. So gefallen uns Einheit in der Mannigfaltigkeit, Symmetrie, Gleichgewicht, Stetigkeit in der Entwickelung nicht blos durch das, was diese Verhältnisse formal sind, sondern weil sie die entsprechenden ästhetischen Gegenbilder von ethischen Erscheinungsformen, von Strahlenbrechungen des Guten sind (Wohlwollen, Billigkeit, Gerechtigkeit, Beständigkeit u. s. w.). Wo daher die Macht des Menschen über den Stoff in einer wahrnehmbaren Erscheinung als Herrschaft des Persönlichen über das Unpersönliche durch die geistig bewirkte vollkommene Einheit des Stoffes mit dem innerlich Gewollten unmittelbar empfunden wird, da ist Schönheit. Der persönliche Geist formt den Stoff um zum Ausdruck seiner selbst, und zwar überall da, wo das Bilden und Gestalten als Selbstzweck auftritt. So kann man vom höchsten Standort aus auch sagen: alle Schönheit besteht in der Formalisirung des Begriffs der Freiheit oder der freien Einheit, welche bald Abbild, bald Vorbild der sittlichen Wesensfreiheit ist.

Die Idee der Schönheit kann nur dann erkannt und voll gewürdigt werden, wenn sie in Zusammenhang gebracht wird mit den Ideen des Wahren und Guten.

Um dies zu ermöglichen, muß freilich die Idee der Schönheit selbst erst näher bestimmt werden. Wir gehen davon aus, daß das Weltganze von allbeherrschenden Zwecken erfüllt ist, welche in ihm realisirt werden sollen. Ein solcher Zweck kann nur dann auf Verwirklichung rechnen, wenn die zu seiner

Erfüllung dienenden Mittel sich in einer solchen Weise verbunden haben, daß aus ihrem Wirken das, was der Zweck will, als mechanische Folge entspringen muß. Sehr selten aber entspricht das mechanische Wirken genau dem, was der Zweck verlangt; gewöhnlich entfalten die realen Mittel nicht blos die für den Zweck erforderlichen Eigenschaften, sondern auch andere für jenen gleichgültige. So wird der ideale Sinn des Zweckes durch die Erscheinung nicht völlig gedeckt, denn letztere ist meistens entweder mangelhaft oder enthält Ueberflüssiges. Die Welt scheint also auf einer Zweiheit von ursprünglich verschiedenen Prinzipien zu beruhen: auf den zwecksetzenden Ideen, welche sich nicht völlig rein ausprägen können, und auf einem ausführenden Mechanismus, welcher unfähig ist, nur Gefäß und Werkzeug für die durch ihn erscheinende Idee zu werden. Die Forderung aber, daß beide Faktoren zu voller und reiner Einheit zusammengehen, bleibt unumstößlich. Wenn nun diese verlangte Einheit uns als Einzelanschauung entgegentritt, so würde deren Schönheit darin bestehen, daß zur Verwirklichung des ideellen Gehalts nur so viel reelle Mittel benutzt wurden, als unbedingt nöthig waren. Es bleibt also keine vom Zwecke (von der Idee) undurchdrungene Masse zurück, die gewählten Formen entsprechen vollkommen dem in ihnen erscheinenden Gehalt, Form und Inhalt haben sich so sehr zu einem individuellen Ganzen durchdrungen, daß beide von einander unlösbar sind. So kommt der Idee der Schönheit eine unbedingte Nothwendigkeit im Weltganzen zu. Verwandt hiermit sind die hergebrachten Definitionen eines abstrakten Idealismus: Schönheit sei die Einheit des Unendlichen und Endlichen, des Idealen und des Realen, des Allgemeinen und des Besonderen, des Freien und des Nothwendigen. Ihnen allen liegt doch die Vorstellung zu Grunde, daß alles, was wir als absolut werthvoll ansehen, eine Wirklichkeit für uns nur haben kann, wenn es in einem Material oder in besonderen Formen ausgeprägt wird, welche den Schein

entstehen lassen, als sei eine mangellose Uebereinstimmung des Unendlichen mit der endlichen Form möglich.

Soll nun das Schöne eine derartige Bedeutung erlangen, so muß das Wahre in ihm erhalten (aufgehoben) sein; soll aber eine begeisterungsvolle Verehrung desselben stattfinden dürfen, so muß es auch auf Gott zurückgeführt werden können und unbewußt zum Guten erziehen. Die Anschauung eines Kunstwerkes, die innere Sättigung mit der Harmonie desselben wirkt ähnlich wie der von der absoluten Verkörperung des Guten (Christus) ausgehende Friede mit Gott. Ist das letzte Ziel der Erlösung Seligkeit der Kinder Gottes, sollen im Reich der Vollendung Geist und Leiblichkeit eine neue, herrliche Einheit bilden, so ist ein Unterpfand für jene einstige Vollendung schon hier auf Erden ein Werk der echten Kunst, insofern es in sich selbst jene Harmonie besitzt und darum als vorübergehende Stimmung im Menschen erzeugen kann, was der ethische Heiligungsprozeß an seinem Ende dauernd bewirkt.

Wir sind nun gefaßt auf den Einwurf, daß die Auswirkung von absoluten Kunstwerken ebenso unmöglich wie überflüssig sei. Im Leben eines Volkes oder auch der Menschheit — so hält man uns ein — brechen allmählich immer höhere Kulturepochen an, in denen dann auch entsprechend größere Genien auftreten; darum lasse sich von unserem beschränkten Standpunkte aus noch gar nicht übersehen, was einst noch alles auf dem Gebiete der Kunst geleistet werden könne. Dieser Gegengrund dünkt uns mehr bestechend als wahr zu sein. Ein bemerkbarer *allgemeiner* Fortschritt der Menschheit — wenigstens der civilisirten — findet wohl statt auf dem Gebiete der Naturbeherrschung und der intellektuellen Bildung, aber nicht in den höchsten Sphären des Lebens. Am zweifellosesten findet das Gegentheil obiger Annahme statt innerhalb der Religion. Dort kommt man Jahrhunderte und Jahrtausende lang über die Grundfragen nicht hinaus, dort ist wahrer Glaube und echte

Sittlichkeit immer nur bei einer Minderheit zu finden, und höchstens die Sitte als Niederschlag einer herrschenden religiösen Weltanschauung erobert allmählich immer mehr Terrain. Am allerwenigsten hält die Ausbildung des Willens mit derjenigen des Verstandes gleichen Schritt; die sogenannte allgemeine Bildung kann bis zu einem ziemlich hohen Grade durch das Gesetz erzwungen werden, während die sittliche Festigung des Willens dem Einzelnen überlassen bleiben muß. Aehnlich nun verhält es sich gewiß auch mit der Bethätigung und Ausbildung der dem Willen am nächsten stehenden Geisteskraft, mit der Phantasie. Sowie das Urbild alles religiös-sittlichen Lebens — Christus — am Anfang der von ihm ausgehenden Bewegung stand, wenn auch natürlich im kleinen Kreise lange vorbereitet: so könnte auch die ästhetische Ausbildung der Menschheit von wenigen Genien bedingt sein, welche trotz aller Vorläufer doch Anfänger einer neuen Epoche und zugleich Höhenpunkte ihrer besonderen Kunst wären. Zudem ist es ja auch ein Naturgesetz, daß in der Stufenleiter der Erscheinungen, Kräfte und Geschöpfe die relativ edelsten auch am seltensten auftreten. Thatsächlich nun sind Genien ersten Ranges sowohl während einer Blüthenperiode ihrer Kunst als auch außerhalb derselben erschienen, zum Zeugniß dafür, daß sie nicht durch einen blosen Naturprozeß emporgetragen werden, sondern eine höhere Macht sich deren Kommen vorbehalten hat. Erhebt es aber der bisherige Verlauf der Kunstgeschichte zur höchsten Wahrscheinlichkeit, daß allgemeiner Kulturfortschritt und Auftreten von Genien ersten Ranges sich nicht allemal entsprechen, so wächst auch die Möglichkeit, daß von jenen Genien absolut vollendete Werke hervorgebracht werden können.

Wenn es nun auch kein nachweisbares Schönheitsideal an sich, wohl aber ein solches der alten und ein solches der modernen Welt giebt, so würde ein Gehaltsästhetiker das Dasein von absoluten Höhen der Kunst eigentlich nur innerhalb der

Welt des modernen Schönheitsideals zugeben können, falls er letzteres über das antike stellte. Die antike Kunst sieht im Endlichen die unmittelbare adäquate Verwirklichung des Unendlichen, und zwar so, daß letzteres in ersterem aufgeht und von demselben völlig umspannt wird; in der modernen Kunst dagegen greift der unendliche Gehalt in Werken ersten Ranges über die Form als eine unzulängliche hinaus, und gerade dieses Irrationale, durch die Form nicht mehr Bestimmbare ist zugleich das Beseligende, was uns den göttlichen Ursprung der Kunst verbürgt. Hierbei ist wohl zu beachten, daß die romanischen Völker des Südens vermöge ihrer stärkeren Betonung der Formenreinheit sich mehr dem klassischen Schönheitsideal nähern, während die germanischen Völker des Nordens durch ihr Herauskehren des Charakteristischen und des tiefsten Geistesgehaltes mehr das modern-christliche Schönheitsideal verwirklichen

Die Frage, ob es schlechthin vollendete Leistungen bereits in unserem heutigen Kunstbesitz giebt, ist darum so ungemein schwer zu beantworten, weil sie sowohl eine umfassende Kenntniß der gesammten Kunstgeschichte, wie auch eine feste Position innerhalb der Aesthetik voraussetzt. Trotzdem bleibt man dem Vorwurf des Subjektivismus ausgesetzt, und thatsächlich ist man auch in Gefahr, seine Grenzen in der Bestimmung solcher Kunstwerke entweder zu weit oder zu eng zu ziehen. Obendrein leidet man unter dem Gefühl, daß wie überhaupt auf den höchsten Gebieten des geistigen Lebens so hier insbesondere ein Aufweisen niemals zu einem zwingenden Beweisen werden kann.

Wir unsererseits glauben nun davon ausgehen zu sollen, daß in einem schlechthin vollendeten Kunstwerk alle wesentlichen Bestandtheile des Schönen sowohl in höchster Entfaltung, als auch in völliger Reinheit, in richtigem Mischungsverhältniß wie in harmonischer Durchdringung vorhanden sein müssen. Hierbei ist von höchster Wichtigkeit, daß diese Wesensmomente

nicht eklektisch, sondern organisch, nicht neben-, sondern ineinander vorkommen. Es wäre im höchsten Grade absurd, eine Skala von künstlerischen Vorzügen aufstellen und darnach die Tugenden eines Künstlers auf der Wagschale abwägen zu wollen. So wenig wie man durch das Zusammenleimen von Knochen, Adern, Haut und Haaren einen lebendigen Menschen erzeugen kann: so wenig läßt sich ein Kunstwerk ersten Ranges dadurch hervorbringen, daß Jemand der Natur oder einzelnen Künstlern ihre Glanzpunkte ablauscht und das dort Zerstreute sorgfältig zusammenschweißt. Wohl soll auch ein Genius das Beste früherer Meister sich aneignen, aber nicht in Form von Nachahmung, sondern nur durch Einverleibung, durch organische Aufnahme in seine spezifische Beanlagung. Absolute Vollendung vermöchten wir demnach in einem Kunstwerk nur dann anzuerkennen, wenn der denkbar höchste, einer Kunst ihrem Wesen nach zugängliche Gehalt in das jeder einzelnen Kunst erreichbare edelste Material gegossen wäre, so daß eben dieses Material als Stoff völlig überwunden und durchaus vergeistigt wäre. Es müßte also in einer schlechthin durchsichtigen, den Inhalt völlig erschöpfenden Form erscheinen. Wo ein Gehalt irgendwie noch nicht in die reinsten Formen aufgenommen wäre, sie in himmlischer Klarheit durchleuchtend; wo andererseits die Form noch irgendwie als solche, nur um ihrer selbst willen herausträte: da dürfte von einem vollendeten Kunstwerk noch nicht die Rede sein.

Wohl besteht die eigentliche Begabung eines Künstlers darin, daß er einen Stoff, welchen Andere gar nicht oder nur bruchstückweise in eine schöne Form bringen können, in durchaus entsprechende Formen gießen und fixiren kann für immer. Auch wird jene Formgebung um so zutreffender sein, je mehr der Genius unbewußt oder bewußt gewisse Naturgesetze einerseits befolgt, andrerseits erhöht. Diese Gestaltungsgabe, welche nur durch große Uebung erlangt wird, ist viel mehr als die blose Technik wiederholender Talente. Das aber, was am Künstler

zugleich den großen Menschen verlangt; das, was allein ihn zum Höchsten befähigt: das ist der Gehalt, welchen er bemeistern will. Je bedeutender der Gehalt eines Kunstwerkes ist, um so höher steht auch dieses selbst, natürlich unter der Voraussetzung einer völlig adäquaten Form. Der Schöpfer einer Zeusstatue steht doch höher als der Bildner einer allegorischen Figur, der Schöpfer des Kölner Domes überragt den Erbauer eines Residenzschlosses; wenn Jemand ein Stillleben, eine Landschaft, eine Genrescene malt, so kann er in solche unmöglich so viel geistigen Gehalt hineinlegen, als wenn er ein Geschichts- oder religiöses Bild ersten Ranges schafft; der Tondichter einer Symphonie leistet mehr als ein Liedersänger, der Tragiker mehr als ein Lustspieldichter. Hiermit treten wir freilich in Widerspruch zu denjenigen Aesthetikern, welche das Wesen des Schönen lediglich in die Formensprache des Kunstwerkes setzen. Thut man dies, d. h. läßt man die Form nicht durch den Inhalt bedingt sein, so fallen Formgebung und Technik meist zusammen. Künstler aber, welche die blose Form als solche beherrschen, giebt es so viele, daß es geradezu absurd wäre, vom Standpunkte der Formästhetik aus die Frage aufzuwerfen, ob man absolute Höhen der Kunst annehmen dürfe. Nur Derjenige, welcher den Werth eines Kunstwerks in erster Linie bedingt sein läßt durch den darin niedergelegten Gehalt, kann überhaupt die Frage aufwerfen, welche wir hier behandeln.

Bei dem überaus engen Zusammenhange, in welchem die Kunst mit der Religion steht, ist für ein Kunstwerk der denkbar höchste und reinste Inhalt nur dann möglich, wenn die religiöse Weltanschauung in ihren Grundzügen als eine vollendete gegeben ist. Von den Urgedanken einer Religion hängt die bewußte und unbewußte Auffassung der Natur und des Menschen ab; ohne eine solche wenigstens prinzipiell richtige Schätzung der beiden letzteren ist eine künstlerisch höchste Gestaltung der

Idee nicht möglich. Nur die von Christo ausgehende Weltanschauung enthält die denkbar reinsten Begriffe von Gott und Mensch, von Geist und Leiblichkeit, von Welt und Natur, von Gegenwart und Zukunft des Menschen; darum kann nur derjenige Künstler den tiefsten Gehalt in seine Schöpfungen legen, welcher bewußt oder unbewußt im Dienste dieser christlichen Weltanschauung steht. Nur dann, wenn die anbetende Gemeinde ihre wahre Heimath droben sucht, entspricht ihrem Glauben ein Gotteshaus, dessen Höhenrichtung alle Erdenschwere überwindet; nur dann, wenn der menschliche Leib für einen Tempel des göttlichen Geistes gilt, schwebt der Plastik das Ideal der geist- und gemütherfüllten menschlichen Gestalt vor; nur dann, wenn das Herz sich mit den Kräften einer höheren Idealwelt sättigen darf, können Malerei und Musik den ganzen äußeren oder inneren Reichthum einer freien Persönlichkeit und eines Menschenlebens schildern; nur dann, wenn aus dem Ineinander von göttlicher Gnade und menschlicher Freiheit die Geschichte hervorgeht und die Begriffe von Schuld und Gerechtigkeit feststehen, kann sich das Drama auf dem tiefsten Untergrunde erbauen. Nur derjenige Genius, welcher den Menschen unter wesentlich christlichen Gesichtspunkten begreift, vermag ihn nach allen Seiten so wiederzugeben, daß die künstlerische Darstellung der Idee und der Wirklichkeit zugleich entspricht. Wenn der Künstler auch die höchsten treibenden Gedanken nur in der Form der intellektuellen Anschauung und nicht des diskursiven Denkens besitzt, so begeistern sie ihn doch wie den Sokrates sein Dämonion. Unter der Anspannung aller Geisteskräfte kleidet er sie allmählich in das Material seiner Kunst und vollbringt eine That, welche den immer neuen Dank der Nachwelt herausfordert. Dem an sich vielleicht einfachen Inhalt verhilft er durch Idealisirung zur vollsten und allseitigsten Wirkung; er reinigt ihn von allen nebensächlichen Momenten und läßt ihn gewissermaßen eine Auferstehung im Kunstwerk feiern. Alle

bloßen Nachbildungen der Natur gehen uns hier nichts an; nur die reinste Ausprägung alles menschlichen Gehalts kommt für uns hier in Betracht.

Unsere ganze voranstehende Untersuchung scheint auf eine gelehrte Spitzfindigkeit hinauszulaufen; die Annahme von verschwindend wenigen absoluten Höhen der Kunst, welche noch emporragen sollen über die ohnehin schon spärlichen, den Stempel der Klassicität tragenden Werke, mag wohl auf den ersten Anblick als eine überflüssige uns befremden. Und doch dürfte sie innerhalb der Aesthetik nicht ohne Berechtigung sein. Wie oft haben die idealistischen Vertreter dieser Wissenschaft überschwänglich ausgerufen, daß die Kunst jene Urbilder alles Seienden erzeuge, wie diese vor dem Auge Gottes stünden; daß also auch die göttliche Phantasie, wenn sie sich binden wollte an die Mittel der menschlichen Kunst, mindestens das Klassische nicht besser gestalten könne als die betreffenden menschlichen Genien es vermocht. Diese über das Ziel hinausschießende Behauptung scheint uns nur dann, aber dann auch gewiß eine Berechtigung zu haben, wenn sie eingeschränkt wird auf solche Werke, welche etwa als absolute Höhen der Kunst zu bezeichnen wären. Zu ihnen mag die Menschheit aller Zeiten und Zonen mit Stolz, mit Dank und Ehrfurcht aufblicken, denn der Zauber eines solchen Kunstwerkes ist wahrhaft göttlichen Ursprunges und göttlicher Art. Hierzu gesellt sich noch ein anderer Gesichtspunkt von großer Tragweite. Die vollendete Vermählung von Geist und Leiblichkeit, die zur höheren Naturnothwendigkeit gewordene Freiheit auf ethischem Wege zur erreichen, ist das Ziel der Weltentwickelung; jene unserem Vorstellen zur Zeit noch unfaßbare Harmonie läßt uns nun ein schlechthin vollendetes Kunstwerk im Abbilde schauen. Und was dereinst am Ende in der kreatürlichen Welt stattfinden wird, das war von Ewigkeit her in Gott vereint; die Urpersönlichkeit umschließt in sich in grenzenloser Fülle dasselbe, was in einer absoluten Höhe

der Kunst zusammengedrängt in kleinem Raum doch qualitativ unendlich ist. Als göttliche Unterpfänder für die Erreichung des Weltzieles haben jene unvergleichlichen Schöpfungen einen Anspruch zwar nicht auf Anbetung, aber doch auf höchste Verehrung; als Zeugnisse für die Gottverwandtschaft des Menschen erfüllen sie uns mit Stolz und Demuth zugleich.

Die Todtenmesse bei Mozart, Kiel und Brahms.

Während das gläubig-ahnungsvolle Gefühl aller Christen wohl darin übereinstimmt, daß das Abendmahl die heiligste Feier und der Höhepunkt des christlichen Gottesdienstes sei, haben die einzelnen Kirchengemeinschaften sich schroffer denn sonst abgestoßen, wenn es sich darum handelte, die Bedeutung des Abendmahles durch eine lehrhafte Formel auszudrücken. Die Einen sehen darin nur eine Gedächtnißfeier, eine von Menschen vollzogene Erinnerung an den bedeutungsvollsten Tod der Weltgeschichte, oder auch ein Gotte dargebrachtes Opfer; die Andern setzen das eigentliche Wesen des Abendmahles in eine (geistige oder geistleibliche) Selbstmittheilung des erhöhten Heilandes, welcher als während der Kommunion gegenwärtig gedacht wird, dieselbe entweder nur mit seiner Kraft oder mit seiner ganzen Person erfüllend. Die Einen fassen das Abendmahl mehr als eine mystische Handlung, die Andern als eine symbolische; je mehr es aber als erstere gedacht wird, um so geeigneter ist die Musik als die Kunst der Gefühlswelt, den geheimnißvollen Verkehr zwischen der Person des Heilandes und den Seelen der Gläubigen auszudrücken. Die protestantische Kirche nun verwarf die katholische Lehre, daß in der Abendmahlsfeier (Messe) durch den konsekrirenden Priester Leib und Blut Christi Gotte geopfert würden; insbesondere bekämpfte sie die sogenannten stillen Messen, in welchen der Priester, ohne anwesende

Gemeinde fungirend, die Erlösung abgeschiedener Seelen aus dem Fegefeuer erbittet. Während nun die katholische Kirche jeden Hauptgottesdienst durch ein reichgegliedertes Hochamt begeht, dessen Theile durch den celebrirenden Priester und den die Gemeinde vertretenden Chor musikalisch ausgeführt werden, hat die lutherische Kirche die Abendmahlsfeier zwar vereinfacht, aber doch eine sogenannte kurze Messe beibehalten, denn zu jeder selbständigen und würdigen Abendmahlsfeier sollten auch bei den Lutheranern ein Kyrie, Agnus dei und Gloria gehören. Entsprechend der größeren Pracht des Gottesdienstes ist bei den Katholiken die (von Sängern und Orchester ausgeführte) Messe besonders reich ausgebildet worden; schon im 15. und 16. Jahrhundert entwickelten die damals zahlreichen Meister des Kontrapunktes gerade an der Messe ihre ganze musikalische Kunst, und als durch das Tridentinum eine theoretische, durch Palestrina eine praktische Reaktion gegen die unkirchliche Verkünstelung des musikalischen Baues eintrat, so setzte man die Musik immer vielstimmiger und zog auch das Orchester heran. Eine katholische Messe enthält demnach ganz bestimmte Theile, und zwar in regelmäßig wiederkehrender Reihenfolge: das dreitheilige Kyrie, 2) das Gloria, 3) das Credo, 4) das Sanctus mit dem Benedictus, 5) das Agnus dei. Um Gnade flehend, naht sich der bußfertige Sünder Gotte, durch das Bekenntniß des apostolischen Glaubens stärkt und bezeugt er seinen Glauben, der heilige Gott kommt ihm liebend entgegen und der begnadigt sich fühlende Christ jubelt seine Freude gen Himmel. Weil sich auf solche Weise nicht ein spezifisch katholischer, sondern ein allgemein christlicher Gefühlsinhalt ausdrücken läßt, so haben seit J. S. Bach auch viele Protestanten Messen komponirt.

Eine Unterart der Messe ist nun die Todtenmesse (missa pro defunctis) oder das Requiem, dessen Name sich ableitet aus der dem Kyrie vorausgeschickten Antiphonie: Requiem aeternam dona eis, domine. Von den Hauptsätzen der ge-

wöhnlichen Messe sind hier das Gloria und das Credo weggelassen worden, an deren Stelle das berühmte mittelalterliche Gedicht des Thomas von Celano über den Weltuntergang und das jüngste Gericht eingeschaltet ist (die Sequenz Dies irae, dies illa). Der Franziskaner Thomas von Celano (in den Abruzzen) lebte um 1250 und hielt sich längere Zeit in Köln auf; sein Gedicht wird freilich auch dem Papst Gregor dem Großen, dem Bernhard von Clairvaux, dem Bonaventura und Anderen zugeschrieben. Dasselbe ist verfaßt in einem einfach großartigen kirchlichen Stile, ausgiebig an musikalisch dankbaren Strophen, frei von ausschließend katholischen Lehren. Wahrscheinlich reichen die Urelemente dieses Liedes zurück bis in die altchristlichen Zeiten. Es ist nicht blos der erschütternde Ernst und die einfach erhabene Strenge, welche diese Worte trotz des Mangels an aller Bilderfülle hochpoetisch machen, sondern es ist auch die Macht eines urkräftigen, unmittelbaren Glaubens, welche sich überwältigend hierin ausspricht. Die Franziskaner der damaligen Zeit waren in Italien als geistliche Hymnendichter hochberühmt und die Gluth ihrer Andacht führte auch eine Vertiefung der religiösen Motive in der Malerei herbei. Zu einer musikalischen Bedeutung gelangte das Requiem erst durch Orlando di Lasso (1520—94), Giovanni Paolo Colonna (1640—?), Francesco Cavalli (1600—1676), Niccolo Jomelli (1714—1774). Der berühmte Dresdener Kapellmeister J. A. Hasse (1699—1783) schrieb ein solches für August den Starken, Kurfürsten von Sachsen. Das Requiem von Jomelli hält die Es-dur-Tonart durch alle Nummern fest und steht musikalisch auf einem geradezu elementaren Standpunkte. Wohl findet ein Wechsel zwischen Chören und Solis statt, aber ein unmotivirter; die Fugenform wird mit leidlicher Sicherheit gehandhabt, die Stimmen schonend behandelt, das Orchester nur begleitend verwendet. Von psychologischer Vertiefung ist noch keine Rede, nur leise versucht hier und da

die Musik zu malen und ängstlich stammelt sie nur als die gehorsame Dienerin der Kirche.

Die katholische Kirche kennt eine doppelte Gestaltung der Todtenmesse; eine solche kann gehalten werden von der ganzen Gemeinde der Ueberlebenden für die Abgeschiedenen überhaupt oder von einer einzelnen Gemeinde für ihre besonderen Verstorbenen. Letzteres ist das Gewöhnliche; nur in Ausnahmefällen wird für einzelne Vollendete, welche im Leben besonders hervorgeragt haben, ein besonderes Todtenamt gehalten. Die berühmtesten Requiems der letzteren Art sind in der Neuzeit das von Berlioz für die Beisetzung des Generals Damrémont (Paris 1837) komponirte und das von Verdi zum Andenken an den 1873 gestorbenen Dichter Alessandro Manzoni gesetzte (1874 in Mailand aufgeführt). Ersteres verlangte eine bis dahin unerhörte Häufung von Instrumenten; letzteres enthält große einzelne Schönheiten, obwohl es das sinnlich-leidenschaftliche Element Verdi's nicht verleugnen kann. Die erstere Form aber des Requiems ist nicht blos von Katholiken, sondern in unserem Jahrhundert auch von Protestanten gepflegt worden und eignet sich besonders zur Aufführung am Todtensonntag als dem letzten Sonntag des Kirchenjahres. Allerdings wird man in protestantischen Kirchen ein Requiem niemals innerhalb des Gottesdienstes aufführen können, wohl aber in der Kirche, sobald der Stilcharakter des Gottesdienstes es irgend erlaubt. Ist doch eine Art von protestantischem Requiem schon Bach's Kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“, natürlich so, daß in ihr der Komponist den Trost gegen die Schrecken des Todes in der Schrift und besonders im Erlösertode Christi sucht, nicht aber in einer verschwommenen Religiosität. Die dogmatische Schärfe, mit welcher einst protestantische Bekenntnißschriften die Fürbitte für Verstorbene verboten, weil mit dem Tode die Gnadenfrist eines Menschen abgelaufen sei, ist heutzutage selbst von den meisten Theologen als unhaltbar aufgegeben worden.

Wenn ein solches Requiem den Gedanken an den furchtbaren Ernst des Todes, an die allgemeine Vergänglichkeit alles Irdischen, an die erschütternde Tragik des Weltgerichts einen Ausdruck giebt; wenn es mit dem Glauben an die strafende Gerechtigkeit Gottes zugleich den an die göttliche Barmherzigkeit verbindet: so bekundet sich in allen diesen Grundgedanken eines Requiems, soweit sie in der Musik ohne den bestimmten dogmatischen Hintergrund heraustreten, nur ein allgemein christliches, nicht ein besonderes katholisches Gefühl. Allerdings bitten die Protestanten auch heute noch nicht um Befreiung der Ihrigen aus dem Fegefeuer, dasselbe als Gerichtszustand mit äußeren Qualen gedacht; aber einen Zwischenzustand der der Auferstehung entgegenreifenden Geister, ein auf Selbstverinnerlichung beruhendes ungehemmtes Ausscheiden aller sündigen Schlacken auch in den gläubig Verstorbenen nehmen fast alle hervorragenden Kirchenlehrer an. Im Zusammenhange hiermit verwerfen sie die reformatorische Lehre, daß im Tode bereits das endgültige Gericht über eine jede Menschenseele gesprochen werde; und zwar, weil dadurch jede psychologische und sittlich-religiöse Entwicklung gewaltsam durchschnitten, weil ferner die Bedeutung der auch drüben noch helfenden göttlichen Gnade, sowie des Weltgerichts herabgedrückt wird.

Findet aber im Tode zwar eine Entscheidung, noch nicht aber ein für die Ewigkeit vollgültiges Gottesurtheil statt; erscheint es im Hinblick auf gewisse Aussprüche Christi außerordentlich gewagt, daß wir mit Sicherheit einen Verstorbenen sofort an den Ort der Seligkeit eingehen lassen, so liegt auch das Bedürfniß einer Fürbitte für die Abgeschiedenen ungemein nahe. In Bezug auf die anscheinend Verlorenen drängt es sich von selbst auf; als Bitte aber für die anscheinend Geretteten dürfte sie wenigstens auf gleicher Stufe stehen mit der Bitte um geistliche Güter und als Ausdruck der das Diesseits und das Jenseits überbrückenden Liebe erbauend auf den Betenden

zurückwirken. Wenn eine drüben stattfindende Entwickelung oder Umkehr so lange für möglich gehalten werden muß, als noch ein Rest von Freiheit in einer Seele vorhanden ist, so wäre eine Fürbitte nur hinsichtlich Solcher überflüssig, welche bereits im Leben die göttliche Gnade beharrlich verachtet und von sich gestoßen haben; wir dürfen aber nicht vergessen, daß die Liebe gerade um die Rettung eines anscheinend Verlorenen am schmerzlichsten ringt und am innigsten fleht. Eines Widerhalles in der Brust aller Leidtragenden wird darum ein Requiem stets sicher sein, besonders an geeigneten Tagen.

Es ist charakteristisch für das kirchliche Requiem, daß es mehr den Sieg der christlichen Hoffnung über den Tod als bloße Klagen über die Hinfälligkeit alles Fleisches enthält; auch gründet es die Fürbitte für die Verstorbenen nicht auf ein allgemeines Herzensbedürfniß der Lebenden, sondern auf den Erlösungstod Christi, dessen Folgen nicht nur das Diesseits, sondern auch des Jenseits umfassen. Indem so das Requiem mit der allgemeinen Bitte um Frieden beginnt und wiederum mit derselben, aber möglichst tief begründeten Bitte abschließt; indem es Tod und Gericht nur im Lichte des Todes Christi betrachtet, und um diesen als den Mittelpunkt alles herum gruppirt, gewinnt es einen festen Unter- und reichen Hintergrund. So erst wird es zu einem Kunstwerk, was das bloße Aneinanderreihen schöner, auf Tod und Seligkeit bezüglicher Worte noch nicht ist.

Die von uns oben angegebenen Haupttheile der Todtenmesse werden nun von den einzelnen Komponisten verschiedenfach gegliedert und in Unterabtheilungen zerlegt; im Großen und Ganzen aber haben sie die Hauptmomente des Textes auch musikalisch am meisten hervorgehoben. Es würde zu weit führen, wollten wir hier alle Komponisten von Todtenmessen charakterisiren; deshalb übergehen wir die oben genannten Begründer des Requiems, erwähnen aus neuerer Zeit nur

Abt Vogler (1749—1814), Bernhard Scholz (geb. 1835) und J. W. Tomaschek (1774—1850) als bemerkenswerthe Komponisten eines solchen und wenden uns sofort zu den bedeutendsten Vertretern dieser Gattung von Kirchenmusik.

Obenan steht Mozart. Bereits auf dem Sterbebett liegend, schuf er sein herrliches Requiem, zwar auf Bestellung eines Grafen Walsegg, aber doch auch zunächst „für sich selbst", wie er den Seinigen zurief. Während man früher annahm, daß Mozart das Requiem nur bis zum Lacrymosa geführt, dann aber sein Schüler Süßmayer dasselbe vollendet habe, so weiß man jetzt, daß das ganze Werk von Mozart herrührt. In der That ist das Ganze so sehr mit Mozartschem Herzblut geschrieben, daß dieses Ergebniß als das einzig haltbare erscheint. Mozart hatte sich in allen Gattungen der damaligen Kirchenmusik, besonders aber in Messen und Requiems versucht, so daß die Meisterschaft seines Schwanengesanges um so begreiflicher wird. Es war ihm geläufig, das Osanna als fugirten Satz zu behandeln, im Benedictus die Freudigkeit auszudrücken, mit welcher der demüthige Abendmahlsempfänger der Einkehr des Herrn in sein Herz entgegenharrt, im Sanctus endlich die göttliche Erhabenheit ehrfurchtsvoll anzubeten. Auf Grund so vieler Vorstudien war Mozart ganz besonders befähigt, in seinem letzten Requiem die rechte Mitte zu treffen zwischen Ueberladung und andeutender Dürftigkeit, Chor- und Sologesänge recht zu vertheilen, das Orchester in entsprechendster Weise auszustatten. Ebenso tief wie klar, mit reicher Erfindung, in milder süßer Schönheit ergeht er sich in seinen Tönen. Dabei sind alle diese Eigenschaften, als könnte das gar nicht anders sein, eingetaucht in den alles zusammenhaltenden christlichen Geist. Mozart ist nicht so abstrakt überirdisch wie Palestrina, sondern ebenso menschlich wahr als himmlisch rein; seine edle Einfachheit ist zugleich eine reiche, mit zarten Farben und Lebenskeimen tief gesättigte. Wenn Mozart's Requiem als die vollendetste unter

den lyrisch gehaltenen Kirchenkompositionen gelten darf, so ist doch diese Lyrik zugleich mit reicher Charakteristik ausgestattet; sie ist auch wirkliche Lyrik, wirklicher Gefühlsausdruck und nicht bloße Empfindung. Sie hält sich eben so fern von jener weichlichen Sentimentalität, mit welcher der Rationalismus so oft die Welt beglückt hat, wie von dem philosophisch geläuterten Christenthum eines Mendelssohn; vielmehr ist sie erfüllt von jener selbstgewissen Gläubigkeit und kindlichen Innigkeit, wie sie aus den Werken von Händel und Bach zu uns spricht. In diesem Bewegungscharakter, in der ruhigen monumentalen Haltung des Ganzen, nicht in der bloßen Form und Satzweise liegt das Kirchliche, welches so viele neuere Komponisten nicht treffen. Tonsetzer wie Cherubini und Schumann schreiben ihr Requiem formell auch im Mozart'schen Stil; aber während der Gehalt bei jenen bald erschöpft wird, stößt man bei Mozart auf immer mehr Schönheiten, je tiefer man gräbt. Alle einzelnen Stimmen erfüllt er mit so großartiger Charakteristik und hält sich doch dabei in den Grenzen des eigentlich klassischen Schönheitsideals, über aller Bewegung liegt bei ihm eine so großartige Ruhe, Melodie und Harmonie halten sich bei ihm so sehr das Gleichgewicht, daß man seine Musik nicht als eine konfessionellkirchliche, sondern als eine universell-christliche bezeichnen darf. Wie ein rother Faden zieht sich bei ihm die Fürbitte durch das Ganze hindurch, immer wieder gründet sich die Gewißheit der Erhörung auf die Erlösungsthat und die himmlische Herrschaft Christi. Der Grundcharakter des Mozart'schen Requiems liegt darin, daß mit überzeugender Gewalt der Trost und die Beseligung geschildert ist, welche das Christenthum im Jenseits gewährt; es ist gewissermaßen die schönste Verherrlichung der christlichen Hoffnung in Tönen. Der Zusammenhang der irdischen Gemeinde mit der himmlischen und beider mit ihrem Haupte, das Vertrauen auf dessen Gnade allein wird hier durch die Musik viel überzeugender geschildert, als der bloße Text

solches vermag. Das Mozart'sche Requiem vergiebt in den bezüglichen Stellen des Weltgerichts der göttlichen Gerechtigkeit durchaus nichts, athmet aber im Uebrigen eine so lautere Freudigkeit, daß man fühlt, wie das allbeherrschende Wesen Gottes die sündenvergebende Liebe ist. Das Orchester wirkt nur unterstützend und verfügt über einfache, aber stets schlagende Mittel; die Singstimmen, deren jede sich streng innerhalb ihres eigenthümlichen Charakters hält, enthalten das rechte Maß von gegenseitiger Unterordnung und wiederum Freiheit der Bewegung. Mozart wendet nur einfachere Tonarten an und erzielt dennoch mit ihnen die größten Wirkungen. Die lebenden Komponisten aber schreiben häufig in verwickelten Tonarten (besonders in Moll), welche der Ausdruck des ungleich reicheren, aber auch ruheloseren modernen Geistes sind. Welche Wunderwerke von Polyphonie auch Mozart zu schaffen vermocht, beweist z. B. sein Rex tremendae majestatis, welches gerade um seiner Kürze willen mit erschütternder Gewalt wirkt. Mozart schöpft aus dem Vollen und Ganzen; ohne im mindesten breit zu werden, giebt er ausgeführte Gemälde, während Cherubini sich mehr mit farbigen Umrissen begnügt. Mozart fleht ebenso demüthig wie Cherubini, aber er erstirbt nicht im Gehorsam wie jener, sondern ist sich der Erhörung freudig bewußt. Daher ist es ein feiner Zug, daß das an Christum sich wendende Recordare weicher und inniger gehalten ist, als die an Gott den Vater gerichteten Bitten. Wie rührend klagt bei Mozart das Lacrymosa und hält sich doch frei von jedem Vorwurf gegen die Führungen des Höchsten. Das Kyrie behandelt auch Mozart in der hergebrachten Weise als Fuge; wie aber erscheint diese nicht als ein Werk des berechnenden Verstandes, sondern des in allen Lebenstiefen erzitternden Herzens! Wie köstlich ist das Adagio am Schluß des Kyrie, welches gewissermaßen die göttliche Zusage enthält: eure Bitte sei gewährt. Auf alle einzelnen charakteristischen Stellen hier einzugehen, verbietet uns der

Raum. Trotz all dieser gebührenden Bewunderung aber wollen wir nicht verhehlen, daß uns die drei unsterblichen Opern Mozart's — Don Juan, Zauberflöte, Figaro — höher stehen als sein Requiem. Diese Opern athmen höchste Schöpferkraft, das Requiem aber verräth denn doch nur den leichten Fluß der genialen Mozart'schen Erfindung; die Opern sind eine That der höchsten persönlichen Freiheit innerhalb der dem Komponisten eigenthümlichen Welt, im Requiem aber verhält sich Mozart mehr als Medium für seine Kirche und bringt nur das weibliche Element derselben zum Ausdruck. Verschweigen wollen wir auch nicht, daß die deutsche (theilweise gereimte) Uebersetzung bei Mozart nicht blos eine andere als bei Cherubini ist, sondern auch an einzelnen Ungenauigkeiten und Willkürlichkeiten leidet. Der grandios einfache Stil des lateinischen Originals hat oft der aufgebauschten Phrase und einer schwülstigen Bilderfülle Platz machen müssen. Das bleibt bedauerlich, im Großen und Ganzen aber wird der Genuß des Mozart'schen Kunstwerkes dadurch nicht beeinträchtigt.

Dem Stile Mozart's verwandt ist der von Cherubini. Sein Requiem in C-moll (er hat auch ein solches in D-moll geschrieben; desgleichen ein Requiem für Männerchor, welches er zu seiner eigenen Todtenfeier bestimmte) fesselt durch süße Weichheit, hoheitsvollen Ernst, edle Grazie; es baut sich auf aus lauter reinen Akkorden, denen nur wenige Dissonanzen und Uebergänge beigemischt sind, und charakterisirt in diesen Harmonienfolgen die der katholischen Kirche eigenthümliche äußere Einheit, das Vorwiegen des objektiven Elements über das subjektive. „Alles ist Thatsache, überwältigende Wirklichkeit" (Naumann). Sein Stil ist knapp und gedrungen, aber inhaltsvoll. Cherubini ist der Palestrina der Neuzeit, nur reicher aber auch weicher als jener. Wie kein anderer Komponist versinkt er immer wieder in geheimnißvolle Tiefen, wodurch er die Unergründlichkeit der göttlichen Geheimnisse und die

Schauer des Ewigen ausdrücken will. Sein Kyrie hält er fast immer in den leisesten Tonschattirungen, um das Verstummen der flehenden Kreatur auszudrücken. Die Ruhe, welche er erbittet für die Entschlafenen, schildert er fast nur als ein Schlafen und Träumen; selbst am Schluß seines Werkes löst er die Worte „das ewige Licht leuchte ihnen" auf in verschwebende, wesenlose Schatten. Auffallend ist, daß sich Cherubini bei der Schilderung des Weltgerichts nicht besonders aufhält, hingegen die völlig nebensächliche, dem Abraham gegebene Verheißung ungemein ausbreitet in der herkömmlichen Fuge. Liegt darin etwa eine Beziehung verborgen zum alttestamentlichen Gesetzescharakter der katholischen Kirche? Kräftig glänzend und von gedrungener Form ist das Sanctus; aus ihm hebt sich das Benedictus wirkungsvoll heraus. Trotz aller Vorzüge hat der auf kirchlichem Gebiete sehr fruchtbare Cherubini sich doch auch hier wieder nur als ein großes Talent, nicht als ein Genie bewiesen; seine Musik redet mit Menschen-, aber nicht mit Engelzungen. Das müssen wir aussprechen trotz des hohen Werthes, welchen Beethoven auf dieses Werk legte.

Merkwürdigerweise gehört in diese Reihe auch das Requiem von R. Schumann (Nr. 11 der nachgelassenen Werke). Es ist unter allen Requiems des kirchliches Stiles wohl eines der kürzesten, denn es macht fast den Eindruck einer Skizze; nur selten kommen Durcharbeitungen und Wiederholungen eines musikalischen Gedankens vor. Das Ganze bewegt sich so ununterbrochen fort, daß der Hörer sich nur von einer konzertmäßigen Aufführung desselben befriedigt fühlen kann. Wir vermögen uns nicht zu denken, daß das Schumann'sche Requiem sich in ähnliche Theile zerlegen und in die Feier der Messe eingliedern lasse wie das Mozart'sche. Die Verwandtschaft mit Cherubini ist hier viel größer als mit dem eigentlich Schumannschen Stil. Wahrscheinlich ist das Werk nur als musikalische Studie gedacht, welche zeigen sollte, wie ein begabter Tonsetzer

sich auch in eine ihm persönlich fremde Schreibweise hineinleben kann. Nicht aus innerer Nothwendigkeit ist dieses Requiem hervorgegangen, sondern wohl nur aus dem Wunsche, den Gottesdienst mit musikalischem Material zu versehen. Melodien oder auch nur melodiöse Ansätze sucht man vergebens; sie fehlen selbst an jenen Stellen, wo sie hergebrachter Weise angezeigt sind. Ohne eine Spur von Genialität zu verrathen, ist das Ganze doch durchsichtig und weihevoll gehalten; obwohl von einem Protestanten geschrieben, könnte es doch eben so gut der Feder eines Katholiken entstammen. Schumann's sonstige feurige Leidenschaftlichkeit tritt ganz zurück, seine innige zarte Empfindung aber wohlthuend heraus. Weil eigentlich nicht der gläubige Christ, sondern der edle Philosoph, der seelisch unendlich zartbesaitete Dichter in Schumann hier komponirend auftritt, so endigt auch das Ganze nicht in den mächtigen Dur-Akkorden einer über Tod und Vergänglichkeit triumphirenden Hoffnung, sondern verhallt in traumhaft zerfließender Wehmuth. Dieselbe träumerische Weichheit bringt es im ersten Satz auch nicht zu dem demuthsvollen Flehen eines zuversichtlich die göttliche Gnade ergreifenden Herzens, vielmehr spiegelt sich darin der geheime Wunsch, doch so inbrünstig und erhörungsgemäß beten zu können wie der Gläubige. Die Worte Te decet hymnus hingegen tragen ungleich mehr den Stempel der kirchlichen Musik, ja die gewaltigen Tonfarben des Dies irae malen mehr den im Sturme einherfahrenden als den selbst im Gericht noch beseligenden Gott der Gnade. Am gelungensten sind vielleicht die Stellen: Quid sum miser tunc dicturus und Recordare, pie Jesu. Im Wesentlichen ist dieses Requiem mehr historisch interessant, als für Aufführungen besonders empfehlenswerth.

Das Requiem von Franz Lachner ist im besseren Sinne des Wortes religiös gehalten, so daß es nur in der Kirche, nicht aber im Konzertsaal zur vollen Geltung kommt. Freilich erreicht es nicht die Schönheit und Durchsichtigkeit des Mozart-

schen Werkes, aber die Steigerung aus der Nacht des Schmerzes zu den Höhen des ewigen Lichtes ist wunderbar gelungen. Der Anfang des Dies irae ist großartig und charakteristisch, überwältigend die Worte: Tod und Natur stehen starr vor Staunen. Das Lacrymosa ist etwas weichlich gehalten, das Offertorium in hergebrachter Weise fugirt, das Hostias et preces wunderbar zart und duftig, über dem Sanctus liegt der Hauch einer überirdischen Verklärung, das Benedictus strömt in süßem Wohllaut dahin, im Agnus umdüstert sich die Stimmung ein wenig, um im letzten Lux aeterna die volle Seligkeit des begnadigten, bei seinem Erlöser heimischen Gemüthes zu erringen.

Die beiden bedeutendsten Requiems der Gegenwart sind von Protestanten geschrieben und verkörpern zugleich die beiden Grundrichtungen des heutigen Protestantismus: die konfessionelle und die konfessionslose. Der Vertreter der ersteren ist Fr. Kiel (besonders in seinem zweiten Requiem, As-dur, op. 80), derjenige der andern Joh. Brahms.

Wenn die ganze neuere Kirchenmusik seit Bach immer mehr subjektiv-religiös als objektiv-kirchlich wird, indem sie einen größeren Reichthum musikalischer Mittel, eine größere Fülle weicher Melodien und charakteristischer Harmonien entfaltet, so hat sich Kiel die berechtigten Elemente dieses Fortschritts wohl auch angeeignet; er verschmilzt sie aber nicht blos äußerlich mit dem Stil eines Bach, sondern verleiht seinen Werken auch die Größe der Gesammtanlage und den sittlichen Ernst der Auffassung, welcher sie zu kirchlichen macht. Soweit überhaupt ein hervorragender Musiker der Gegenwart kirchlich und selbständig zugleich sein kann, soweit ist es Kiel; er ist nicht etwa nur ein Nachahmer Bach's, sondern er erneuert schöpferisch und überträgt dessen Geist in die Gegenwart. Kiel behandelt jeden Satz seines Requiems anders und hält dabei dennoch den eigenthümlichen Geist des Ganzen fest; niemals wird er gewöhnlich

und keine Note ist bei ihm zu viel. Wie unsere Alten, so führt auch er einen granitnen Bau in monumentaler Größe und Objektivität vor uns auf; dennoch offenbart er den Tiefergrabenden einen feinen Unterschied. Jene machten die Wahrheit eines religiösen Satzes in erster Linie davon abhängig, daß er in der Schrift bezeugt sei; die persönliche religiöse Erfahrung war ihnen ein nachgeordnetes Moment. Kiel aber legt das größere Gewicht darauf, daß eine Kirchenlehre sich zunächst durch sich selbst dem dafür empfänglichen Herzen als wahr erweise, und erst nachher sucht er die Bestätigung dafür in der Bibel. Was die Gothik in der Architektur, das ist seine Musik in diesem Requiem: sie vereinigt strenge Ordnung mit maßvoller Freiheit, die Berechtigung des Individuellen mit dem alles zusammenhaltenden Gemeindebewußtsein, Festhalten der Grundmotive innerhalb einer überaus reichen Variation derselben. Kiel hält sich fern von aller Musikmalerei der Romantik und verschmäht jede rhetorische Phrase; seine felsenfeste Gewißheit trägt aber weniger die Natur eines kindlich freudigen Glaubens an sich wie bei Mozart, als vielmehr das Gepräge eines allseitig vermittelten Denkens.

Kiel besaß Takt genug, sich an den ursprünglichen Text des Requiems zu halten und nur eine einfache Uebersetzung desselben beizufügen. Auf Grund derselben hat er ein Werk geschaffen, welches kontrapunktisch geradezu großartig dasteht, ausgezeichnete musikalische Deklamation und Charakterisirung enthält und bei aller edlen Einfachheit doch das Orchester mehr bedenkt als die Vertreter der früheren klassischen Schule dies thaten. Er gliedert das Ganze in folgende Theile: Introitus, Graduale, Sequenz, Offertorium. Das Kyrie behandelt er in einer Fuge von höchster Kunst; nur legt er augenscheinlich auf die Bitte für die Errettung der Verstorbenen nicht ein so großes Gewicht wie ein Katholik. Das bei Mozart fehlende Graduale enthält eine wundervolle Verflechtung von Chor und Solo-

stimmen. Ganz meisterhaft ist das Dies irae ausgestaltet: erhabener können die Vorgänge des Weltgerichts nicht dargestellt werden, als es hier geschehen ist. Wundervoll malt das unisono aller Stimmen, daß die ganze Menschheit als eine einzige große Masse diesem Gerichte entgegengeht, grandios sind die Worte hingestellt „vor den Thron" (des Weltenrichters); ergreifend klingt die hingehauchte Strophe: „Tod und Leben wird erbeben, wenn die Welt sich wird erheben"; felsenfest steht die Thatsache, daß nichts verborgen oder ungerächt bleiben wird. Nachdem in einem zusammenfassenden Schlußsatz noch einmal die ungeheuere Wucht des jüngsten Tages geschildert ist, behandelt Kiel die Frage: wie werd' ich Armer dann bestehen, als einen Chorsatz und leitet so über zum Rex tremendae majestatis (Herr, deß' Allmacht Schrecken zeuget); aber nicht blos die furchtbare Majestät, auch die süße Innigkeit des Flehens vermag er herrlich auszudrücken auf den Worten: „Ach gedenke, treuer Jesu, daß du einst für mich gelitten". Geradezu überwältigend ist die Stelle gehalten: „Wenn Empörung, Fluch und Rache wird gebüßt in heißen Flammen", sowie der Gegensatz hierzu: „Rufe mich zu den Gesegneten". Diesen Theil des Kiel'schen Requiems möchten wir zu dem Bedeutendsten zählen, was die Kirchenmusik überhaupt geschaffen hat. Wunderbar zart ist dann wieder der mit Solis abwechselnde Chor: „Flehend demuthvoll ich rufe". Aufgefallen ist uns, daß weder Mozart noch Kiel am Schluß ihres Requiems die Bitte: „Gieb ihnen Frieden" (Seligkeit) machtvoller herausgehoben haben als am Anfang. Diese unsere Forderung, welcher Beethoven in seiner Missa sollennis in großartigster Weise gerecht geworden, gründet sich darauf, daß die Worte dona eis requiem, wenn sie nach der Vollendung des Weltgerichts wiederkehren, doch ungleich mehr den Jubel der allgemeinen Seligkeit ausdrücken müssen, als die buchstäbliche Bitte um Ruhe. Im Offertorium endlich breitet sich Kiel mehr aus und bringt wahre Wunder der Polyphonie

hervor. Wie der gläubige Beter schon während seiner Andacht mit gesteigerter Kraft immer wieder zu sich selbst zurückkehrt, so strömt auch Kiel's Musik immer reicher dahin. Die evangelische Kirche darf stolz sein, diesen Tonsetzer zu den ihrigen zu zählen.

Das erste Requiem Kiel's in As-dur (op. 20) steht nur wenig hinter dem zweiten zurück. Auch hier ist die Deklamation durchweg ausgezeichnet, das reich instrumentirte Orchester tritt selbständig auf, der Ausdruck der dramatisch gehaltenen Stellen ist oft hinreißend schön. Freilich könnten die weicher gehaltenen Stellen zahlreicher sein, der über dem Ganzen lagernde Ernst streift hin und wieder an das Herbe. Das für zwei Chöre gesetzte Kyrie ist markig, das Dies irae und confutatis erschütternd, das Offertorium majestätisch, das Sanctus hoheitsvoll, das Osanna fast stürmisch erbrausend. Auch hier trägt das Ganze kirchlichen Charakter im besten Sinn des Wortes.

Schwieriger weil verwickelter gestaltet sich das Urtheil über Joh. Brahms. Wenn dieser Tonsetzer gegenüber dem herkömmlichen lateinischen Requiem ein solches in deutscher Sprache komponirt hat, so würden wir das mit rückhaltloser Freude begrüßen, wenn es sich eben nur um eine der Muttersprache dargebrachte Huldigung handelte. Brahms beabsichtigt aber offenbar mehr als dies: er wollte dem deutschen Geist einen Ausdruck verleihen im Gegensatz zum römischen, und darum wählte er einen von allen konfessionellen Beziehungen freien Text. So läßt er denn nicht eine christliche Gemeinde von Hinterbliebenen um die Seligkeit für ihre Heimgegangenen bitten und weist jeden Zusammenhang mit dem Gottesdienste grundsätzlich ab; aber nicht blos der kirchliche, sondern auch der allgemein religiöse Standpunkt ist aufgegeben, indem nicht einmal eine Gemeinde von Leidtragenden um Trost für sich zu Gott bittet. Es bleibt nichts übrig als eine rein ästhetische Selbsterbauung durch Verschmelzen von lyrischer Poesie und Musik.

Wenn hierbei eine Anzahl von biblischen Stellen aus ihrem ursprünglichen Zusammenhange herausgerissen und in einen völlig farblosen neuen eingereiht wird, so ist dies ein rein äußerliches Anlehnen an die Religion. Man mag persönlich zu dem Sinn der ausgewählten Bibelstellen stehen wie man will, so muß man doch die von Brahms vorgenommene Umdeutung derselben auch vom rein ästhetischen Standpunkt aus bedenklich finden. Wir denken hierbei an den Sinn, welcher dem Ausspruche Christi (Matth. 5, 4): „Selig sind, die da Leid tragen", gewaltsam untergelegt wird; besonders aber an die wenig pietätvolle Art, mit welcher Worte des dem Tode entgegengehenden Heilands (Joh. 16, 22) zur Stimme eines Engels (Sopransolo) umgewandelt und mit einem obskuren Ausspruche des Sirach (51, 35) zu einem einzigen Verse verschmolzen, und sogar Worte Gottes selbst (Jes. 66, 13) jeder Beziehung auf ihren Ursprung entkleidet werden. Wir gestehen, daß eine offene Verwerfung der Bibel uns statthafter erscheint als eine willkürliche Behandlung auch der weihevollsten Stellen. Will man eine allgemeine Religion herausbringen, welche Niemanden in den Schmerzen des Lebens wahrhaft trösten kann, so sehen wir nicht ein, warum man gerade die Bibel und nicht ein anderes Buch als Schatzkammer für Textesstellen benutzt. Der Umstand, daß zweimal die Anrede „Herr" in den ausgewählten Psalmreden sich findet, ist denn doch gar zu äußerlicher Art, als daß er uns über den Mangel an innerer Beziehung zum religiösen Wahrheitsgehalt der Bibel hinwegtäuschen könnte. Wir verlangen ja gar nicht, daß ein so bedeutender Komponist wie Brahms uns religiöse oder gar kirchliche Kompositionen schenke; wenn er es aber thut aus eigenem Antrieb und dabei seinen Text der Bibel selbst entnimmt, so wünschen wir, daß er dabei den Geist der Schrift und den ursprünglichen Gehalt der entnommenen Stellen zu seinem Rechte kommen läßt. Welchen Charakter trägt nun seine Auswahl? Brahms hat überwiegend den Psalmen, dann auch

dem Jesais, Matthäus, Johannes, Paulus, Jakobus, der Offenbarung Johannis bedeutsame Worte entlehnt. Die betreffenden Stellen sind ganz köstlich; in ihrer Häufung aber führen sie ein Ueberwiegen des lyrischen und dabei religiös farblosen Elements herbei, welches nothwendig eine gewisse Einförmigkeit erzeugt. Brahms übersättigt uns förmlich mit musikalisch stilvollen Idyllen; wir sind gerührt von all diesen Schönheiten, je länger je mehr aber sehnen wir uns nach den konkret-religiösen, insbesondere den mehr dramatisch gehaltenen Stellen des alten lateinischen Requiem. Befremdend wirkt es, daß Brahms in sein konfessionsloses Requiem eine Stelle des ausgeprägtesten und zugleich dunkelsten Lehrgehaltes — 1 Kor. 15, 51 und 52 — verflochten hat; wahrscheinlich hat sie für ihn den Werth eines musikalisch dankbaren Gedichts gehabt. Endlich muß ein feineres Gefühl auch daran Anstoß nehmen, daß Stellen des alten und des neuen Testaments bunt durcheinander geworfen sind; wir schätzen gewiß das erstere um seiner religiösen, bezüglich poetischen Bedeutung willen sehr hoch, aber die unmittelbare Verbindung von zwei Stellen beider Testamente ebensowohl wie der Gesammttext in seiner ganzen Anlage müssen doch zum Bewußtsein bringen, daß altes und neues Testament sich zu einander verhalten wie Weissagung und Erfüllung.

Sehen wir nun das religiöse Element genauer an, welches Brahms noch festgehalten hat, so überwiegt unzweifelhaft die pessimistisch gefärbte Klage: alles ist eitel. Weniger der Schmerz von Leidtragenden an Gräbern als vielmehr das Todesgeschick der gesammten Kreatur bildet den hauptsächlichsten Gegenstand der musikalischen Schilderung; nicht sowohl die Wehmuth eines nach Erlösung sich sehnenden Herzens als die resignirte Stimmung eines philosophisch gerichteten Denkers gelangt hier zum Ausdruck, insbesondere die erste Hälfte des Werkes verkündet die Vergänglichkeit alles Irdischen mit förmlich erdrückender Gewalt. Allerdings ist der Brahms eigene grüblerische, weltflüchtige Zug

hier idealisirt, aber doch nur so weit, als es die bereits angedeutete Grundstimmung des Ganzen zuließ. Bei den anderen hervorragenden Komponisten des Requiem wird das Ganze getragen von dem Geiste hoffnungsfreudigen Glaubens; Brahms aber hat seine Stärke in der Schilderung des friedelosen Zustandes. Es ist z. B. charakteristisch, daß da, wo die älteren Komponisten die Zuversicht ihres Glaubens in einer großartigen Fuge erklingen lassen (auf dem Satze: „des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit"), Brahms sich mit ein paar majestätisch gehaltenen Takten begnügt. Obwohl nun eine pessimistisch gefärbte, konfessionslose Resignation vorwiegt, so schiebt doch Brahms eine Stelle ein (Nr. 5), in welcher ein Wiedersehen nach dem Tode verheißen wird. Dies erschiene verwunderlich, wenn man nicht wüßte, daß der Rationalismus dieses Lehrstück ganz besonders festgehalten hat, wenn auch jeder spezifisch christlichen Beziehung entnommen. Das Requiem von Brahms ist in der Hauptsache weder eine Fürbitte für die Entschlafenen, noch auch eine Selbsttröstung im Angesicht des Todes; es enthält im Grunde nur eine Vergegenwärtigung dessen, was sich Schönes über Tod und Vergänglichkeit, über Wiedersehen und Verwandlung sagen läßt. Im Gewande der Poesie reflektirt eigentlich ein Philosoph über alle diese Dinge; nur im Konzertsaal kann darum die Kantate — denn das wäre die richtige Bezeichnung — der Phantasie des Hörers imponiren, während Mozart, Cherubini und Kiel auch in der Kirche noch zum Herzen sprechen.

Rein musikalisch angesehen, bekundet das Brahms'sche Werk nicht blos die riesige kombinirende Thätigkeit eines großen Talents, sondern es enthält auch viele Stellen, welche offenbar von Genialität zeugen. Brahms hat wahre Wunderwerke der Polyphonie geschaffen; er hat bald mit feinem, bald mit breitem Pinsel, aber immer hochinteressant, zum Theil geradezu großartig gemalt; er bringt charakteristische Klangmischungen und Schattirungen hervor; er verfällt nirgends in das Gewöhnliche,

sondern hält sich mit staunenswerther Sicherheit auf der Höhe der Situation, immer neue musikalische Gedanken vor uns ausbreitend. Brahms hat sich hier eine strengere Selbstzucht auferlegt als in so manchem anderen seiner Hauptwerke, wo das Ringen einer großangelegten Natur noch nicht harmonisch abgeklärt erscheint, sondern etwas Düsteres und Grübelndes vorwiegt; er beherrscht unleugbar die musikalische Stoffwelt und interpretirt seinen Gegenstand wirklich geistvoll. Freilich die reine und in ihrer Reinheit erbauende Schönheit eines Mozart, die lichtvolle weiche Harmonie eines Cherubini, den strengen Ernst eines Kiel wird man bei Brahms vergeblich suchen. Dieses höchste Aufgebot von packenden Klängen, diese bis zum Aeußersten gesteigerte Selbständigkeit und doch oftmals instrumentartige Behandlung jeder Singstimme, dieses kontrapunktisch außerordentliche, aber doch rastlos fortwogende Tongefüge, dieses Häufen von gezwungenen Intervallen, von düster geheimnißvollen Schattirungen, von sinnlich effektreichen Klängen, dieses spielende Bewältigen schroffer Gegensätze muß mehr aufregend als versöhnend wirken. Wenn Brahms solche Sätze durchführen kann wie „Alles Fleisch ist wie Gras“ oder „Ach wie gar nichts sind alle Menschen“ oder „Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand“, da ist er in seinem Element. Auch wurde er von der Macht des religiösen Gedankens unwillkürlich mit fortgerissen bei den Worten: „Der Tod ist verschlungen in den Sieg. Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?“ sowie in der darauf folgenden Fuge „Herr, du bist würdig“. Sowohl seiner musikalischen Befähigung wie der geistigen Grundrichtung seines Werkes verdankt Brahms den großen Erfolg desselben; wir unsrerseits können es nur zu reiner Bewunderung, nicht aber zur wahren Herzenswärme beim Anhören dieses Requiems bringen. Wenn man uns sagt, daß Brahms nur im Inhalte seiner Musik Romantiker, in der Form aber ein Vertreter der klassischen

Schule sei, so können wir nur in bedingter Weise dies anerkennen. So sehr lassen sich denn doch Inhalt und Form nicht trennen, daß ein noch so genialer Komponist sie als zwei fremdartige Elemente verbinden könnte. Wohl findet sich bei Beethoven eine ähnliche Formgebung wie bei Brahms; aber jener beherrscht mit urgewaltiger Kraft seine musikalischen Grundgedanken, bewahrt in aller Subjektivität einen großen Zug und verliert sich nicht in jene wechselnden Dissonanzen und Rythmen, in jene dynamischen Kontraste und unruhigen Modulationen, wie sie Brahms liebt. Bei Beethoven decken sich Erfindung und Ausführung, bei Brahms aber ist der Ideengehalt nicht so durchsichtig stilisirt wie bei Jenem. Die bloße Beibehaltung der hergebrachten zyklischen Formen und das Weglassen von erklärenden Programmen macht Brahms noch lange nicht zu einem Jünger der Beethoven'schen Romantik; allerdings hat er den bloßen Rahmen jener Formen beibehalten, aber dennoch ein ganz anders stilisirtes Gemälde in denselben hineingearbeitet. Wir sind außer stande, in Brahms den Repräsentanten des spezifisch Beethoven'schen Genius zu sehen, sondern nur den bedeutendsten Nachfolger Robert Schumann's. Dieser wollte dem Musiker die Freiheit des Dichters gewahrt sehen und erfüllte die hergebrachten Formen oft mit blühendem Stil und gedankenhaft zugespitzter Charakteristik; die organisch entwickelte und gesteigerte Satzentwicklung, die reiche und doch keusche Größe Beethoven's geht ihm ab. Die Selbstgenügsamkeit des modernen Individuums verbirgt hinter der glänzenden Schale einen angekränkelten Kern; so auch bei den Schumannianern. Sie sind die geistig und musikalisch begabtesten Jünger der nachklassischen Periode; aber durch das Häufen von unverbundenen charakteristischen Einzelheiten, von gesuchten harmonischen oder zuweilen auch melodischen Gruppen, durch die Sucht nach Genieblitzen erdrücken sie die zucht- und machtvolle Entwicklung des Grundthemas. Unsere Klassiker

entwickeln das Thema organisch und Nebenthemen nur unter steter Beziehung zum Hauptthema: alles Einzelne ist dem musikalischen Hauptgedanken untergeordnet. Nun sind Schumann und Brahms wohl bedeutender musikalischer Gedanken fähig, aber sie zerlegen sie oft in zu viele Bilder, deren Ueberfülle an gesuchten Schönheiten und technischen Schwierigkeiten zuletzt ermüdend wirkt. Da schaukeln wir auf einem Meer von edlen Gefühlen und geistvollen Gedanken, aber diese Ton- und Gedankenfluth wird nicht durchleuchtet von der Sonne reiner Formenschönheit; alle diese aufsteigenden Tonwellen verschwimmen alsbald wieder und hinterlassen mehr eine geheimnißvolle Wehmuth als thatenschwangere Kräftigung. Dieses Vorwalten der chromatischen Tonfolge anstatt der diatonischen, dieses ruhelose Ausweichen in andere Tonarten, dieses Umschlagen aus dem Hyperidealismus in rein sinnliche Klangeffekte, was unserer romantischen Schule eignet: das alles ist vom strengsten ästhetischen Standpunkte aus mehr der Ausdruck virtuosester Manier als echten Stiles.

Das Requiem wird stets einer der dankbarsten Stoffe für einen Komponisten bleiben, denn es berührt Saiten des Menschenherzens, welche am tiefsten erzittern und am stärksten nach einem harmonischen Ausklingen verlangen. Die Sprache der Töne kann da noch trösten, wo das einfache Wort sich als unzugänglich erweist. Soll es aber dauernden Werth in der Kunstgeschichte behaupten, soll es religiös wie ästhetisch wahrhaft erbauend wirken: dann müssen die reichen Mittel der modernen Romantik noch mehr vereinfacht, verklärt und in den Dienst einer lebenskräftigen Hoffnung gestellt werden. Brahms ist wahrhaft groß und reich in Einzelheiten, aber der Gesammteindruck seines Werkes entspricht nicht den höchsten Forderungen, weil nur das unendliche Sehnen des an keine Form religiösen Glaubens sich bindenden modernen Menschen in seiner Musik ausgedrückt ist. Diejenige Richtung des Protestantismus, welche

Brahms musikalisch verkörpert hat, wird stets sein Werk feiern; die gläubig gerichtete aber wird ihn mehr bewundern als lieben, Erbauung nur bei Mozart und Kiel suchen. Die Bedeutung von Brahms in seinen andern Werken zu beurtheilen, liegt uns fern; es war uns blos um eine Kritik seines Requiems zu thun, da gerade dieses so oft als der Höhepunkt seiner Leistungen hingestellt worden ist. Jedenfalls freuen wir uns, einen so hervorragenden Tonsetzer wie Brahms zu besitzen und hoffen noch Bedeutendes von ihm.

Ueber Händel's Messias, Kiel's und Liszt's Christus.

Der Reichthum an biblischen Stoffen und Personen ist von keiner Kunst so sehr ergriffen und ausgeprägt worden, wie von der Malerei; nicht blos die Bilder Christi und der Maria, sondern auch die Darstellungen der wichtigsten biblischen Vorgänge sind durch Farben fast in das Unendliche vervielfältigt worden. Auf den Höhen ihrer Entwicklung wollte die Malerei selbstverständlich nicht nur die Züge, sondern auch den geistigen Gehalt der heiligen Personen wiedergeben; nicht blos den äußeren Vorgang, sondern auch die Motive und Wirkungen einer Handlung, die Seelenstimmungen von Personen oder ganzen Gruppen schildern. Ihrer Natur nach aber konnte die Malerei immer nur entweder einen ganz bestimmten Augenblick einer Handlung oder eine Persönlichkeit in einer ganz besonderen Lage oder endlich auch den Kern einer solchen Persönlichkeit rein porträtmäßig zur Geltung bringen. So blieb es ihre Aufgabe, die Religion nach der Seite ihrer geschichtlichen Entwicklung zu veranschaulichen, die religiösen Ideen in der Form bestimmter geschichtlicher Thatsachen und Vorgänge zu charakterisiren, wobei sie nicht selten das Gebiet des Symbolischen und Allegorischen betreten mußte. Ueberwiegend vermochte sie doch eben nur die äußere Seite von Menschen und Handlungen mit ihren Mitteln wiederzugeben; die sinnenfällige und bleibende

Anschaulichkeit gelang ihr auf Kosten der inneren Unendlichkeit. Daher bedurfte sie einer anderen Kunst als ihrer nothwendigen Ergänzung, einer Kunst, welche vermöge ihrer Mittel spezifisch geeignet war, die Gefühlswelt als die Urheimath der Religion, die seelischen Zustände, die Herzensgeschichte der Personen der Heilsgeschichte laut werden zu lassen. Nur die Musik vermochte die Innerlichkeit des unerschöpflichen Gemüths zu erschließen und die Sprache höherer Wesen zur Ahnung zu bringen. Freilich erforderte die Lösung dieser Aufgabe vonseiten eines Komponisten ein ungleich zarteres reicheres Glaubensleben als die einem Maler zugänglichen Vorwürfe; darum hat sich auch die Musik an die Schilderung der höchsten biblischen Probleme entweder viel weniger gewagt als die Malerei, oder sie ist viel weiter hinter ihrem Ideal zurückgeblieben als jene. Wir müssen es z. B. als eine verfehlte Idee bezeichnen, die Schöpfung oder das Weltgericht musikalisch darstellen zu wollen; beidemal steht das Grandiose und Unaussprechliche des Stoffes in solchem Mißverhältniß zu dem Können der Komponisten und zu den Mitteln der Musik, daß das Erhabene hypernaiv oder fast komisch wird. Wenn aber die Malerei unzählige Male versucht hat, nach einem in seinen Grundzügen unzweifelhaft richtigen Typus das Bild Christi zu entwerfen; wenn sie in Rafael wenigstens das Ideal des Christkindes erreichte, so entsteht die hochinteressante Frage: existirt ein Musikwerk, welches das Leben Christi in Tönen relativ mustergültig ausdrückte, ein Werk, welches die innere Seite des Lebens, den mit Worten nicht zu beschreibenden Reichthum der seelischen Vorgänge in Christus schilderte. Das ganze Leben Christi in Tönen umspannen zu wollen, wäre ja ein riesenhaftes Unternehmen; daher ist es begreiflich, wie man während der Geschichte der Musik sich nur zweimal an dasselbe gewagt hat: Händel's „Messias" und Liszt's „Christus" sind Versuche, diese unvergleichlich großartige Aufgabe zu lösen. Sowie die Musik überhaupt in ihrer heutigen

Bedeutung wesentlich eine Schöpfung der protestantischen oder doch vom Geist des Protestantismus bewegten neueren Kulturepoche ist, so sind es auch Evangelische mit ihrem mehr innerlichen und tieferen Glaubensleben gewesen, welche das heutige Oratorium schufen und zuerst die wichtigsten biblischen Vorgänge episch-lyrisch-dramatisch zu charakterisiren unternahmen. Freilich weder die spezifisch lutherische oder reformirte, noch weniger die spezifisch römische Konfession sind imstande, eine vollendete Christusgestalt in Tönen hervorzubringen: solches vermag nur das in jeder Konfession mögliche, aber doch über die Besonderheiten derselben erhabene echt evangelische Christenthum. Wir unsrerseits finden ein solches in der That ausgeprägt in Händel's „Messias". Zwar erreicht auch er nicht das uns vorschwebende Ideal; wohl aber ist er in seiner Art das Vollendetste, was wir auf diesem Gebiete besitzen. Eine Reihe von gleich meisterhaften Tongemälden entrollt in drei Theilen die ganze Lebensfülle des geweissagten, des geschichtlichen und des erhöhten Christus. Einzelne Stimmen erzählen einer gewissermaßen idealen Gemeinde den ganzen, einst verborgenen, dann öffentlichen Lebensgang und das Wirken des Messias. Die thatsächlichen Vorgänge treten als solche nicht heraus, sondern werden nur zum Anlaß genommen, die innere Bedeutung derselben ausklingen zu lassen; der erzählenden Schilderung antwortet die Gemeinde, bald als vollstimmiger Chor, bald als Quartett, bald durch einzelne Stimmen. Sowie der Messias der Mittelpunkt der ganzen Menschheit ist, so sind auch in Händel's Tonwerk die Chöre gewissermaßen die Repräsentanten der ganzen Menschheit, welche sich aneignend, lobend und dankend bekennt zu den von den einzelnen Stimmen erzählten Thatsachen der Heilsgeschichte. Das objektive und das subjektive Moment halten sich in Händel's „Messias" die Wage; nicht den spekulativen, sondern den ideal-menschlichen Gehalt des Christenthums will diese Musik ausdrücken. Sie ist weder spezifisch episch, noch lyrisch, noch dramatisch, sondern jede von

diesen drei Ausdrucksweisen tritt mustergültig an ihrem Orte heraus, so daß in der That ein auf dem Gebiete der religiösen Vokalmusik vollendetes Gesammtbild entsteht.

Wir geben nun gern zu, daß zu Händel's Zeiten eine höhere Leistung der Musik nicht möglich war; seitdem aber die reine Instrumentalmusik in Beethoven's Symphonien eine damals ungeahnte Höhe erreicht hat, stehen beide Arten der Musik einander ebenbürtig da. Wir begnügen uns nicht mehr damit, das Leben Christi überwiegend episch erzählen zu hören und den lyrischen Ergüssen zu folgen, mit welchen das gläubige Subjekt oder die Gemeinde einzelne Scenen aus diesem Leben begleitet; sondern wir verlangen, daß zu den von der Vokalmusik erzählten und beschriebenen äußeren Vorgängen Bilder hinzutreten, in welchen die Instrumentalmusik selbständig die mit diesen äußeren Vorgängen verbundene Seelengeschichte schildert. Die Vokalmusik kann niemals, wenn sie nicht opernhaft langweilig werden will, Scenen wie den Gebetskampf in Gethsemane oder die Einsetzung des Abendmahles oder die Kreuzigung in ihrer welterschütternden Tragik ausdrücken; hier handelt es sich um Vorgänge, deren Tiefen nur der Instrumentalmusik erreichbar sind. Der Umstand, daß auf solche Weise das Oratorium „Christus“ eine zu große Ausdehnung erhalten würde, kann uns nicht hindern, diese Forderung aufrecht zu erhalten; so gut wie man Wagner's „Ring des Nibelungen“ auf mehrere Abende vertheilt hat, ließen sich auch die einzelnen Theile eines solchen Oratoriums getrennt von einander aufführen. Jedenfalls ist die reine Instrumentalmusik allein befähigt, uns Geheimnisse zu deuten, welche der bloßen Vokalmusik unzugänglich bleiben; nur die erstere holt aus dem unergründlichen Schacht des menschlichen Gefühlslebens Tongefüge herauf, welche die innere Unendlichkeit und Gottverwandtschaft des Menschengeistes ahnen lassen, wie nichts anderes. Die Vokalmusik hat allerdings den süßen Reiz und die himm-

lische Klarheit der Melodie, die Bestimmtheit des gesungenen Wortes voraus; aber die Instrumentalmusik verfügt über ungleich mehr rythmische Formen, über eine Vielheit von Klangfarben, welche ein Symbol des „Unaussprechlichen" im Seelenleben sind. Sie steigt hinab in den nur dem Auge der Gottheit durchdringlichen Urbronnen des Menschenwesens, wo Vernunft und Phantasie, Gefühl und Wille noch ungeschieden bei einander sind. Während die Vokalmusik überwiegend rein persönliche Stimmungen, Gefühle und Lagen schildert, so schlägt in der Instrumentalmusik die allerinnerlichste Subjektivität um zum allgemein-menschlichen Ideenausdruck. Wenn ferner auf sittlichem Gebiete Freiheit und Nothwendigkeit auf Erden niemals einander vollständig durchdringen und decken, so vermag doch die Instrumentalmusik dieses Räthsel aller Räthsel wenigstens vorbildlich zu lösen: strenge Folgerichtigkeit der thematischen Entwicklung in Einheit mit unbegrenzter Freiheit der Bewegung ist nur ihr möglich. Ist sie doch die bloßgelegte Seele aller Künste überhaupt, sinnlich und unsinnlich zugleich; verschmäht sie doch jeden gegebenen Stoff und schöpft vielmehr allein aus den Urtiefen alles geistigen Lebens. Sie drückt das Unsagbare in Formenverhältnissen der reinsten Idealität aus. Mag sein, daß letztere etwas Geisterhaftes hat; jedenfalls besitzen wir kein geeigneteres Mittel, um das verborgene Seelenleben Christi auch nur annähernd uns zu vergegenwärtigen. Die von uns der Musik gestellte Aufgabe ist allerdings so riesengroß, daß mindestens ein Genius von den Dimensionen eines Beethoven dazu gehören würde, um sie zu lösen; dieser müßte obendrein ein Luther an Glaubensfülle sein, und es leuchtet daher ein, wie vielleicht niemals eine solche Leistung durchführbar sein wird.

Fragen wir uns nun, was die bisherige Geschichte der Musik für die musikalische Behandlung des Lebens Jesu geleistet hat, so finden wir, daß der an dramatischen und lyrischen

Momenten reichste Abschnitt desselben vorzugsweise in Töne gesetzt ist: wir meinen die Leidensgeschichte. Nachdem Schütz in seinen Passionen einen beachtenswerthen Anfang gemacht, hat J. S. Bach in seiner „Matthäuspassion“ wohl das Höchste geleistet, was auf dem Gebiete der religiösen Vokalmusik dieser Art möglich ist. Dieses Werk enthält eine wunderbare Vereinigung von epischer Erzählung der Leidensgeschichte, lyrischen Ergüssen der Gemeinde oder des gläubigen Subjekts, und dramatisch-bewegten Chören. Die Zionsgemeinde, welche in Chören, Arien und Chorälen ihre Theilnahme an der fortschreitenden Handlung bekundet, steht hier gewissermaßen am Charfreitag im Geist unter dem Kreuze ihres Erlösers, um das größte Drama der Weltgeschichte persönlich mit zu durchleben. Unleugbar aber schildert Bach in seiner Passionsmusik viel mehr die Gefühle der Gemeinde über das Leiden und den Tod Christi als die inneren Vorgänge der Leidensgeschichte im Erlöser selbst. Wohl legt der Komponist in die rezitativisch gehaltenen Worte des Herrn möglichst viel Gehalt hinein, aber diese wenigen Töne genügen doch auch nicht im Entferntesten, um das zu erschöpfen, was in dieser Welttragödie die Hauptsache ist. Außerdem empfinden wir es als einen Mangel, daß nur nach einem Evangelisten die Passion komponirt ist; war der Grundgedanke der alten Evangelienharmonien irgendwo berechtigt, so hier. So überflüssig es wäre, in unmittelbarer Nachahmung derselben dem musikalischen Texte eine absolute Vollständigkeit zu geben, so nöthig erscheint es uns doch, die wichtigsten und schönsten Stellen der heiligen Schrift hier in organischer Reihenfolge zum herrlichen Ganzen zu verbinden. Soll das lyrische Element neben dem epischen und dem dramatischen zur gehörigen Geltung kommen, so ist auch unumgänglich erforderlich, die neutestamentlichen Vorgänge einzurahmen durch die entsprechenden alttestamentlichen Stellen, deren poetisch-religiöser Werth unvergleichlich ist und deren tiefster Sinn eben nur im neutestamentlichen

Zusammenhange enthüllt wird. Jedenfalls aber haben wir Ursache, der protestantischen Kirche Glück zu wünschen, daß einer ihrer Söhne eine so herrliche Leistung wie die Matthäuspassion hervorbringen konnte.

Haydn's „Worte des Erlösers am Kreuz" oder gar Graun's „Tod Jesu" halten keinen Vergleich mit Bach's Schöpfung aus. Das erstere entbehrt als ein rein lyrisches Oratorium der Kraft und Begeisterung; die Worte werden theils von einzelnen Stimmen, theils von Chören für die zuhörende Gemeinde gesungen, doch so, daß nicht die dramatische Handlung an sich, sondern die Empfindungen der Gemeinde beim Todesleiden Jesu den Hauptinhalt bilden. Die Mehrzahl der Worte wird in einfach erzählender Weise in der Form des Chorals wiedergegeben. Leider wird auf diese Art das richtige Verhältniß geradezu umgekehrt und die Nebensache zur Hauptsache gemacht. Zuerst muß doch der Vorgang der Kreuzigung in seiner ganzen dramatischen Vollgewalt sich selbst aussprechen, ehe die Zuschauer ihre wohlfeilen Klagen und Betrachtungen daran knüpfen können. Geradezu widerwärtig aber ist uns der „Tod Jesu" von Graun. Dieses halb lüsterne, halb lederne, jedenfalls ungemein schwächliche Ausmalen der Leiden Christi durch volltönende Phrasen ist eine förmliche Entweihung des Seelenkampfes Christi. Was der Zopfstil mit seinen Tollheiten und Mißgeburten auf dem Gebiete der Baukunst ist, das ist der „Tod Jesu" von Graun innerhalb der musikalisch-kirchlichen Literatur.

Leider sind wir in der Lage, ein ähnlich verwerfendes Urtheil über die hierher gehörige Leistung des Mannes aussprechen zu müssen, der wie kein Anderer befähigt war, ein Christusbild in Tönen zu schaffen. Als er noch nicht begriff, mit welchen Mitteln diese Riesenaufgabe allein gelöst werden kann, da komponirte er einen entsetzlich lahmen Text; als er aber die Erkenntniß von der immensen Schwierigkeit und zu-

gleich die höchste Kraft seines Produzirens besaß, da bebte er davor zurück, seine Lieblingsidee auszuführen, d. h. den „Triumph des Kreuzes“ zu komponiren. Dieser Mann war Beethoven, welcher uns einen „Christus am Oelberg“ hinterlassen hat. Von der genialen Selbständigkeit und Freiheit, mit welcher der Meister späterhin seine „Große Messe“ schuf, ist hier noch keine Rede; er behandelt seinen Stoff wie die meisten katholischen Kirchenkomponisten der damaligen Zeit als eine hergebrachte, nicht undankbare Stilübung. Während Beethoven die „Große Messe“ mit seinem Herzblut geschrieben, so verräth hier nichts die spezifische Größe seines Genius, es sei denn die Wahl des Stoffes. Freilich ist der unglückselige Text, welchen Beethoven bearbeiten mußte, die denkbar schlechteste trockenste Dogmatisirung und Verwässerung der psychologisch so riesengroßen Situation. Immerhin bleibt es unbegreiflich, daß gerade Beethoven auch nicht ein einziges Mal einen Anlauf nahm, den Seelenkampf Christi in Gethsemane durch das Orchester zu schildern, es sei denn, daß man die Einleitung des ganzen Tonwerkes hierauf speziell beziehen möchte. Ein anderer Fehler, dessen Schuld lediglich Beethoven trifft, besteht darin, daß die Partie des Christus für eine Tenorstimme gesetzt wurde. Verlangt schon überhaupt das christliche Gefühl für einen Christus in Tönen die Baritonlage, so gewinnt ganz besonders der Kampf in Gethsemane etwas Weichlich-Sentimentales, wenn diese erschütternden Worte von einem lyrischen Tenor gesungen werden. Anfangs in Rezitativen, nachher in Arienform trägt nun Christus seinem himmlischen Vater die Schilderung seiner bevorstehenden Leiden vor, welche aber so hölzern und nüchtern und andererseits so theatralisch-pathetisch ausfällt, daß der Hörer unmöglich in Mitleidenschaft gezogen werden kann. Hat doch dieser Christus „die Stunde seiner Leiden schon erkoren, noch ehe die Welt auf Jehova's Geheiß dem Chaos sich entwand“. Dem Rufe des Seraphs folgend, entschließt er sich, die menschliche Schuld zu

büßen; aber fast in einem Athem deklamirt er, wie er dieses Leiden als selbstverständlich auf sich nimmt und doch furchtbar davor zittert. Mit echt rationalistischer Breite und Selbstgefälligkeit wird die Seelenangst Christi ausgemalt; die grandiosen Worte „Mein Vater, ist es möglich" ꝛc. erklingen mehr in einer opernhaft süßlichen Manier als mit der überzeugenden Gewalt wahrhaft innerlichen Seelenschmerzes. Nachdem Christus geendet, läßt ein Seraph fromme Betrachtungen in bombastischem Phrasengeklingel ertönen und fordert dann in einer Arie die Menschen zum Preise der erlösenden Liebe auf. Abgesehen davon, daß Beethoven von diesem Seraph einen unerhörten Stimmumfang verlangt, verletzt ganz besonders die Schwulst, mit welcher erst der Seraph allein, dann ein Chor von Engeln über die Stellung der Seligen und der Verdammten dogmatisiren. Geradezu kläglich aber ist die nunmehr folgende Frage Christi an den Seraph, ob sein ewiger Vater die Schrecken des Todes von ihm nehme. Als der Seraph Christo den unerschütterlichen Entschluß Jehova's verkündet, da wird das Unpassende geradezu zum Unerträglichen gesteigert, indem Christus und der Seraph ein Duett, d. h. mit gleichzeitig ertönender Stimme die Worte singen: „Groß ist die Qual, die Gottes Hand auf ihn — auf mich — ergießt" ꝛc. Diese geistreich spielende Art, wie hier der unmittelbar persönliche Ausdruck eines Zagenden und die Betrachtungen eines Andern über dessen Schmerzgefühl musikalisch verbunden werden, ist im höchsten Grade abgeschmackt.

Nunmehr tritt der Chor der römischen Krieger auf, meist ganz entsprechend dramatisch gehalten; sonderbar aber erscheint, daß die hinzukommenden Jünger von Frauenstimmen gesungen werden, um die Angst derselben so recht überzeugend zu malen. Petrus zieht sein Schwert; als ihn aber der Meister deshalb tadelt, tobt er sich in einer ingrimmigen Baßarie aus. Durchaus im Opernstil reden nun die Chöre der Krieger und der

Jünger durcheinander, während gleichzeitig Christus in erhabener Ruhe seinen baldigen Triumph über die Mächte der Hölle verkündet. Endlich mengen sich auch die Engel in das Kampfgewühl und preisen in einem Schlußchor den Sieg des Gottessohnes: „Welten singen Dank und Ehre dem erhabnen Gottessohn", obwohl — das Leiden Christi kaum erst begonnen hat! Freilich thun sie damit nur dasselbe wie Christus, welcher kurz zuvor in imposanter Weise ausgerufen, daß nun bald der Hölle Macht besiegt sei. Diese seine Siegeszuversicht erscheint wenigstens in diesem Augenblicke ebenso theatralisch, wie der Gesang der Jünger das Klägliche fast bis zum Komischen treibt. Wohl enthält die Musik dieses sogenannten Oratoriums einige Lichtblicke, aber im Großen und Ganzen ist der Charakter desselben ein opernmäßiger; um sie zu komponiren, brauchte Jemand nicht die Spur von persönlichem Glauben, sondern nur die hinreichende Dosis musikalischen Könnens, versetzt mit einem geringen Quantum ästhetischen Empfindens, zu besitzen. Solches Zeug aber kommt nur dann zu stande, wenn zur Bewältigung eines so unvergleichlichen Stoffes die religiösen und die ästhetischen Voraussetzungen fehlen.

Das Oratorium „Christus" von Fr. Kiel hat den Vorzug, daß ein und derselbe Autor den Text zusammengestellt und in Musik gesetzt hat. Nur ein religiöser Dichter ersten Ranges wäre berufen, zu diesem Stoffe sich den Text selbst zu schaffen; aber auch ein solcher Text dürfte doch im Grunde nichts weiter sein, als eine maßvolle Erweiterung der in der heiligen Schrift gegebenen Grundworte und Grundzüge der Handlung. Wenn aber Jemand solche dichterische Kraft nicht in sich fühlt, so kann er nichts Besseres thun, als die passendsten und köstlichsten Worte der heiligen Schrift aneinander zu reihen, damit diese dann ihren treffenden musikalischen Ausdruck finden. Freilich hat das Kiel'sche Werk insofern einen Mangel, als es — im Widerspruch mit seinem Titel —

nicht das ganze Lebensbild Christi wiedergiebt, sondern nur den ergreifendsten, für den Glauben grundlegenden und in der Schrift am eingehendsten erzählten Theil, nämlich den Abschnitt vom Einzug in Jerusalem bis zur Himmelfahrt. Es ist unverkennbar, daß gerade dieser Abschnitt die denkbar reichste Abwechselung der Scenen, Handlungen und Stimmungen dem musikalischen Ausdruck darbietet; er ist auch insofern am bedeutungsvollsten, als er den Hergang der eigentlich erlösenden und mitten in der Menschheit sich vollziehenden Handlungen Christi bildet.

Kiel läßt nun das Ganze in folgende Abtheilungen zerfallen: Christi Einzug in Jerusalem, Christi Abendmahl mit seinen Jüngern, Petrus verleugnet Christum, Christus vor dem Hohenpriester, Christus vor Pilatus (sammt der Kreuzigung), Christi Auferstehung (und Himmelfahrt). Zu unserem Bedauern leidet diese Zusammenstellung der Hauptscenen an einem schwerwiegenden Fehler. Der Höhepunkt der ganzen Leidensgeschichte, Christus am Kreuz, wird fast nebensächlich abgethan, während doch gerade dieser Theil der orchestralen Entwickelung der „sieben Worte" einen ungemein großen Spielraum läßt. Geradezu verletzend aber für das christliche Gefühl ist es, wenn Kiel sich erlaubt, von den Schmerzensrufen des Heilandes nur drei in Musik zu setzen und das schwerwiegendste: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?" ganz zu unterdrücken. Ja, noch mehr! Vom religiösen Standpunkte aus ist es geradezu unerhört, wenn Kiel in dem Abschnitte „Christi Abendmahl mit seinen Jüngern" die Einsetzung des Abendmahles selbst hinwegläßt. Die Bescheidenheit, mit welcher der Komponist den schwierigsten Partien der Handlung aus dem Wege gehen wollte, war hier durchaus nicht am Platze; fühlte er sich dieser Aufgabe nicht gewachsen, so that er besser, die Komposition des ganzen Oratoriums zu unterlassen. Wird Christus überhaupt redend

eingeführt und sein Erlösungswerk eingehend dargestellt, so war es eine tadelnswerthe Eigenmächtigkeit Kiel's, sowohl die Einsetzungsworte des Abendmahls sowie am Schluß die der Taufe todtzuschweigen, und zwar um so mehr, da wenigstens die Einsetzung des Abendmahls auch vom Standpunkte der strengsten biblischen Kritik unanfechtbar ist. Aengstliche Scheu vor der Heiligkeit der „Sakramentsworte" kann ihn nicht zurückgehalten haben, denn das sind sie doch nur innerhalb der Sakramentsfeier selbst; außerhalb derselben haben sie ebenso erzählenden Charakter, wie alle anderen in Musik gesetzten Worte Christi.

Wir bedauern die gerügten Mängel um so mehr, als im Uebrigen die Vertheilung des ganzen musikalischen Gehaltes an die verschiedenen einzelnen Stimmen und die Chöre ein überaus reiches und stimmungsvolles Bild giebt. Kiel hat seine Vorgänger (J. S. Bach, Händel, Mendelssohn) sichtlich mit großem Erfolge studirt, hält sich aber dennoch durchaus selbständig; auch trägt seine Musik mehr das Gepräge des Universell-Christlichen als das des spezifisch Protestantischen. Sie trägt kirchlichen Charakter nur soweit, als dies durch die Natur des Stoffes jederzeit bedingt sein wird. Die Chöre sind zwar kunstvoll angelegt und bekunden oft ein großes Geschick der Stimmenführung, aber sie sind frei von ermüdenden Längen und Künsteleien, wie sie bei Bach unleugbar noch vorkommen. Ebenso werden die Arien durchaus dem jedesmaligen Empfindungsgehalte gerecht, die einzelnen Stoffe sind passend an die betreffenden Stimmen vertheilt und das Ganze ist trotz aller großartigen Polyphonie doch ebenso durchsichtig wie naturwahr gehalten. Es war ein glücklicher Griff, die Partie des Christus von einem hohen Bariton singen zu lassen; ganz besonders großartig aber ist der Doppelchor „Hosianna" ꝛc., mit feinster Musikmalerei ausgestattet der Chor „Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird", majestätisch der

Schluß „Machet die Thore weit", prachtvoll und kunstreich die Chöre „Singet dem Herrn ein neues Lied" und „Wir gingen alle in der Irre". Freilich ist das ganze Oratorium nicht die Schöpfung eines Genius, sondern die ausgezeichnete Arbeit eines musikalisch durchgebildeten, ästhetisch geschulten und christlich tief empfindenden Talentes. Insbesondere war Kiel der Aufgabe nicht gewachsen, welche wir einem Christus-Oratorium stellen möchten. Wir geben gern zu, daß der Kiel'sche Christus sich in Rezitativen bewegt, welche meisterhaft gehalten sind; wir sind geneigt, ihnen ein ideal-menschliches Gepräge beizulegen. Kiel aber hat sich vollständig die Gelegenheit entgehen lassen, den unendlich reichen religiösen Gehalt, welcher in der einzigartigen Person des Heilandes beschlossen lag, durch das Orchester zu erschließen. Hier reicht kein Wort der Poesie, keine Farbe des Malers, keine Schönheit des gesungenen Tones aus; hier kann allein das Orchester in symphonischen Formen eintreten und uns Christum in Tönen schildern, welche ebenso sehr ihn menschlich uns nahe bringen als über uns hinausheben müßten. Bisher hat man alles Gewicht gelegt auf die Melodie der einzelnen Stimmen sowie auf Harmonik und Rhythmik der Chöre, dem Orchester aber hat man die Rolle eines begleitenden Instrumentes zugetheilt. Da möchten wir nun zwar gern die ideale Weihe, welche bisher über dem Oratorium lag, demselben erhalten sehen, doch so, daß neben der Vokalmusik auch die reine Instrumentalmusik an den passenden Stellen zu ihrem Rechte käme. Das Unaussprechliche in der Person und Geschichte Christi kann unseres Erachtens eben nur der reinen Instrumentalmusik zufallen, welche ja bekanntlich eine ganz eigenthümliche Schöpfung des Christenthums ist; nach dieser Seite hin ist das Kiel'sche Oratorium trotz aller sonstigen Vorzüge völlig ungenügend.

Franz Liszt ist der einzige unter allen Komponisten, welcher die Kühnheit gehabt hat, in seinem Oratorium

„Christus" einen richtigen Grundgedanken auszuführen. Er umspannt das ganze Leben Christi, natürlich nicht alle Einzelheiten desselben, wohl aber alles Wesentliche und Grundlegende. Bisher hatten die protestantischen Komponisten, anknüpfend an die kirchlichen Schauspiele, den Weihnachts-, Oster- und Pfingstkreis jeden für sich allein durch Oratorien oder Kantaten verherrlicht. Liszt aber faßt zum ersten Male den ganzen gewaltigen Stoff zu einem einheitlichen Bilde zusammen, zu welchem die Ueberschrift „Christus" wirklich paßt. Leider wird nun dieser Vorzug durch viele Mängel erheblich in den Schatten gestellt. Dahin rechnen wir, daß der Grundcharakter des Ganzen in einer förmlich monotonen Weise der epische ist; selbst das, was lyrisch und dramatisch sein soll, kann sich doch von der epischen Grundstimmung nicht loswinden. Dem protestantisch-deutschen, wesentlich dramatisch gehaltenen Oratorienstil setzt Liszt den lateinisch-katholischen wesentlich episch gehaltenen entgegen. So schiebt er z. B. in das Weihnachtsoratorium die überaus süßliche Hymne ein „Stabat mater speciosa"; ja noch mehr, die ganze Passion und Auferstehung besteht ihm aus einer einzigen Bibelstelle, dann aber wird das Schriftwort verdrängt durch den alten Hymnus „Stabat mater dolorosa", durch das Osterlied O filii et filiae und endlich durch ein kurzes resurrexit. Die Marienliedchen, in übernaiver Gläubigkeit von mittelalterlichen Mönchen gedichtet, sind ebenso abgeschmackt und poetisch werthlos, wie viele lutherische Kirchenlieder der nachklassischen Periode. Die darin sich kundgebende übertriebene und gesuchte Glaubensdemuth ist im Grunde doch anspruchsvoll Gotte gegenüber, die Liebe zur Maria ist hier ein Gemisch von Bigotterie und Begehrlichkeit. Vom kirchlichen Standpunkte aus ist dieses fast gänzliche Zurückstellen der Bibel eine unerhörte Geringschätzung des göttlichen Wortes, und man kann es nur bedauern, wenn die kirchliche Anschauung hier auch das Kunstgebiet beherrscht; aber

auch vom rein ästhetischen Standpunkte aus erdrückt dieser Text die großartigen dramatischen und lyrischen Schönheiten des biblischen Originals. An einem protestantischen Kirchenkomponisten würde man es unverzeihlich finden, wenn er das Leiden Christi selbst mit dem herrlichsten aller Passionslieder, mit Paul Gerhard's „O Haupt voll Blut und Wunden" allein abthun wollte; ein katholischer aber ist vermessen genug, weder die Bibel noch Christum selbst zu Worte kommen zu lassen: für ihn existirt nur — die Kirche!

Dennoch ist dieser Katholizismus nur äußerlich wie eine Etikette dem Ganzen aufgeheftet: hinter der Mönchskutte verbirgt sich ein völlig moderner Mensch. Wiederholt beginnt Liszt ein Musikstück im Stile eines Palestrina, Marcello, Vittoria; ja, er nimmt zum Hauptmotiv seines ganzen Werkes den Anfang einer altkirchlichen Intonation (rorate coeli), regelmäßig aber geht er dann über zu Vertretern der ihm geistesverwandten neuromantischen Schule (Meyerbeer, Wagner, Berlioz u. A.). Die alterthümelnde Musik krankt an dem unkirchlichen Geiste der Neuzeit; sie spiegelt wider die schrankenlose Emanzipation des Individuums von den überkommenen Formen und läßt ganz deutlich erkennen, wie eben dieses Individuum sich auch einmal zur Abwechselung an kirchlichen Velleitäten erbaut. Liszt ist überall bemüht, die Pracht des katholischen Kultus, die Majestät seiner Kirche, überhaupt die sinnlichen Vorstellungen der katholischen Christenheit mit effektvollen Tönen zu malen; aber seine meist ungebührlich lange und darum oft eintönige Musik entbehrt des schöpferischen Hauches und des lebendigen Glaubens. Liszt macht die kolossalsten Anstrengungen, um — zu glauben und — religiös zu schreiben, aber mit all seinem Raffinement der Technik packt er nicht das innerste Gemüth. Sein Werk ist im Grunde stillos; die einzelnen Tongebilde wachsen nicht organisch mit innerer Nothwendigkeit aus einer Grundidee heraus,

sondern es werden nur farbenprächtige aber gehaltlose Schilderungen äußerlich aneinander gereiht. Die geistige Weihe und Tiefe der protestantischen Meister fehlt ihm. Hinter dem unaufhörlichen Wechsel der Ton- und Taktarten verbirgt sich die innere Ruhelosigkeit, der Mangel an wahrer innerer Befriedigung und Versöhnung. Während die protestantische Musik eines Fr. Kiel selbst in der tiefsten Klage noch einen gewissen freudigen Grundton beibehält, wühlt Liszt in allen Schmerzen, ohne sie wahrhaft zu überwinden. Anstatt kindlich naiv und ursprünglich einfach zu sein, künstelt er sich in der maßlos langen Einleitung des ersten Theiles in eine förmliche Hirtenspielseligkeit hinein. Die Verkündigung der Engel von der Geburt des Heilandes enthält eine mystische Ausmalung der Menschwerdurg, der pompöse „Marsch der heiligen drei Könige" symbolisirt den Anspruch der katholischen Kirche, daß alle irdischen Gewalten sich ihr zu Füßen legen müssen. Allein in letzterem Tonstück wechselt Liszt nicht weniger als elfmal die Tonart! — Verhältnißmäßig am gelungensten in der Anlage erscheint uns der zweite Theil des Oratoriums, welcher überschrieben ist „Nach Epiphania"; in ihm treten als Einzelbilder hervor: die Seligpreisungen, das Vaterunser, die Gründung der Kirche, das Wunder (Sturm auf dem Meere). Die Seligpreisungen werden von einer Solostimme gesungen und dann allemal von einem Chor leise wiederholt. In ihrer eintönigen Stimmführung erinnern sie lebhaft an die Weisen der altitalienischen Kirchenkomponisten; ihrem Gehalte nach athmen sie eine Gläubigkeit, welche die Seligkeit mehr im Jenseits erwartet, als deren keimkräftigen Anfang im Gemüthe bereits hienieden besitzt. Zugleich haben diese Seligpreisungen etwas Stereotypes, wie die von der Kirche vorgeschriebenen, jenen entsprechenden Tugenden. Das hierauf folgende Vaterunser wird als ein Bekenntniß der Gemeinde vom ganzen Chore vorgetragen; man darf ihm das Zeugniß des Edlen und

Weihevollen nicht versagen. Geradezu pompös ist aber „Die Gründung der Kirche" stilisirt; die Worte „Du bist Petrus und auf diesen Felsen will ich bauen meine Gemeinde" konnte nur ein Katholik so überwältigend komponiren. Endlich folgt als Beispiel für alle anderen das Wunder der Bändigung des Sturmes auf dem Meere. Das Brausen der Winde wird gefaßt als ein Sinnbild für das Toben menschlicher Leidenschaften, und es ist begreiflich, daß ein Mann wie Liszt sich hier sowie in dem abschließenden „Einzug in Jerusalem" in seinem Elemente befindet. Während ein Mezzosopran die Beseligung schildert, welche das Individuum über den Einzug der ewigen Heilswahrheit in die Welt empfindet, entfalten die Chöre einen Glanz, welcher stark an die irdische Herrlichkeit der katholischen Kirche erinnert, mit der auch sie in der Welt einherzieht.

Im dritten Theil mit seinen vier Bildern soll das Ganze gipfeln, gerade hier aber wird Liszt von protestantischen Komponisten unendlich übertroffen. Wir geben gern zu, daß Christi Gebet in Gethsemane wunderbar schön durch Töne ausgedrückt ist: sowohl die unsagbar tiefe Trauer wie der aus Gebetsqualen sich emporringende wahre Friede werden ergreifend geschildert. Leider aber wird die Kreuzigung nicht mit den Worten der Bibel erzählt, sondern durch die unzählige Male bearbeitete Hymne „Stabat mater dolorosa". Diese hat Liszt nicht polyphon gehalten, sondern rein im harmonisch-melodischen Stil. Allerdings ist die motivisch-thematische Arbeit in dieser mittelalterlichen Sequenz, die Steigerung und Symmetrie bewunderungswürdig, die tiefdunkeln Farbentöne des Ganzen sind erstaunlich erfunden; aber dieses Wühlen in den Details aller nur erdenklichen Seelenschmerzen erinnert doch nur zu sehr an die ausgesuchten Selbstpeinigungen der mittelalterlichen Askese und wirkt in seiner entsetzlichen Ausdehnung geradezu unerträglich. Dieser Kultus, welcher hier mit der „Schmerzensreichen" getrieben wird, während der Erlöser selbst außer Acht bleibt, ist

im höchsten Grade peinlich und verwerflich. Fast jede nur denkbare Bitte um geistliche Güter, welche etwa ein Christ an Gott oder Christum richten könnte, wird hier der Maria in breitem Redefluß ausgekramt und die Musik folgt allen Zügen der Dichtung mit gesuchter Einfachheit. Ebenso beklagenswerth bleibt es, daß die Osterbotschaft nicht mit den Worten der Bibel, sondern durch Knabenstimmen verkündet wird, welche wie aus weiter Ferne das alte Osterlied O filii et filiae mit Begleitung eines Harmoniums singen. Sodann geht ein leises Halleluja sehr schnell über in den Schlußchor: „Er ist auferstanden und regiert die Welt"; dieser aber, reich an Schönheiten, stellt den vollendeten Sieg des Christenthums dar und verleiht dem Ganzen einen würdigen Abschluß.

Wann der Genius erscheinen wird, welcher, frei von den Schranken der Konfessionalität, aber wurzelnd in der Lebenstiefe des evangelischen Christenthums, das Christusideal in Tönen der Menschheit schenken wird: wer kann das bestimmen? Fußen müßte er jedenfalls auf den Werken seiner protestantischen Vorgänger, Protestant selbst brauchte er nicht zu sein: die Gemeinde der Auserwählten (Heiligen) ist in der Kirche wie in der Kunst nicht gebunden an die Grenzen eines Sonderbekenntnisses. Das freilich, was die edleren Elemente der modernen Weltanschauung und Kultur enthält, wird erst noch eine tiefere Versöhnung suchen müssen mit dem geist- und gemüthvoll rekonstruirten neutestamentlichen Wesensgehalt, ehe in Klängen von himmlischer Schönheit die Liebe und das Leid Dessen geschildert werden kann, welcher das Herz und das Haupt der Menschheit im Himmel und auf Erden ist. Wohl wird auch das vollendetste Oratorium immer nur ein Gleichniß, nie ein erschöpfender Ausdruck jener Persönlichkeit von schlechthin einzigen Dimensionen sein; immer aber wird es die duftigste und innigste Sprache enthalten, in welcher überhaupt auf Erden die gläubige Seele mit und von ihrem Bräutigam zu reden

vermag. Nur das Virtuosenthum kann wähnen, daß in der Kunst mit der schönen Form Alles erreicht sei und der sittlich-religiöse Gehalt das Spiel der reinen Formen nicht beeinflusse oder gar trübe. Die echte Kunst wird nie etwas Anderes wollen und können, als dem Höchsten d. h. dem sittlich-religiösen Gehalt zur Wiedergeburt und Auferstehung zu verhelfen in einer Form, durch welche er erst wahrhaft lebt und befruchtend die matten Herzen der Erdenpilger zu erfüllen imstande ist. Den übersinnlichen Gehalt des Christenthums läßt keine Kunst so ahnungsvoll erscheinen wie die Musik; den Willen mag mehr das begeisternde Wort, die Phantasie mehr die Malerei anregen: die Tiefen des Gemüths befriedigt die Musik allein. Den Christus des gepredigten Wortes können wir anbeten, den Christus in Farben als Ideal eines Menschenkopfes bewundern: lieben aber werden wir am meisten den Christus in Tönen! Möge die Zukunft ihn bringen zum Segen der Kunst und der Kirche.

Eine Vergleichung der hervorragendsten Oratorien beider christlichen Hauptbekenntnisse ergiebt schließlich folgende höchst interessanten Unterschiede. Während die katholische Kirchenmusik das Gepräge vornehmer Größe und Erhabenheit trägt, so zeichnet sich die evangelische durch größere Wärme und Innigkeit aus; vor allem aber kommt der Grundzug der Reformation, die Macht und das Recht der Person, auch in der Musik zur Geltung. Hinter dem äußeren Glanz und Wohllaut der katholischen Kirchenmusik verbirgt sich nicht selten innere Leere; die evangelische erscheint oftmals einfacher, aber sie enthält eine viel größere Bestimmtheit und Mannigfaltigkeit des Ausdruckes als jene. Entsprechend dem grandiosen Aufbau der römischen Kirche und dem katholischen Zug nach dem Sinnenfälligen ist auch die katholische Musik mehr architektonisch im konstruktiven und malerisch im dekorativen Element, den Nachdruck legend auf die formale Schönheit; die evangelische hingegen vertieft

sich in die Auslegung des Wortes, in die Charakteristik der Personen, in die Sprache des Herzens. Die katholische Musik vermag mehr zu schildern das staunende Ergriffensein des Erdenpilgers von der göttlichen Macht und Herrlichkeit, die evangelische mehr das Heimischsichfühlen in der göttlichen Liebe.

Die deutsch-protestantische Kunst spricht durch das deutsche Wort zum Gemüth des Hörers; sie will nicht blos den kirchlichen Kultus verherrlichen helfen, sondern sie möchte relativ selbständig mit ihren Mitteln den innersten Kern und Gehalt des Christenthums bloßlegen. Sowie der evangelische Christ ein unmittelbar persönliches Verhältniß zu seinem Heiland sucht und ergreift, so liegt unbewußt das gleiche Streben in der Musik der evangelischen Musikheroen. Sowie in der katholischen Kirche alles Gewicht in die Gemeinschaft fällt und das Recht der Persönlichkeit zurücktritt, so überwiegt auch in der Musik der Chor; erst in der evangelischen Musik erlangt der Einzelgesang gleiche Bedeutung mit den Chören. Wohl kennt natürlich auch die katholische Kirchenmusik eine Polyphonie; aber der Kampf und die dramatische Bewegtheit, die unendlich individualisirende Schärfe einer Bach'schen Fuge bleibt ihr völlig fremd.

Sollen wir den Unterschied möglichst prägnant fassen, so würden wir sagen: die katholische Kirchenmusik vermag mehr zu blenden und zu schmeicheln, die evangelische aber zu befriedigen; das Einssein von Gott und Mensch in Christo, das Einswerden des gläubigen Subjekts mit seinem Heiland vermag die letztere ungleich ergreifender zu schildern als jene.

Vgl. des Verfassers „Das Christusideal in der Tonkunst". Heilbronn, Gebr. Henninger. 1883.

Das Weltgericht in der Freskomalerei.

Es ist eine wiederholt vorkommende Erscheinung, daß ein und derselbe Gegenstand von verschiedenen Künsten ergriffen und mit deren Mitteln ausgestaltet worden ist. Wenn nun aber auch das Interesse erklärlich ist, welches verschiedene Künste einem bedeutungsvollen Stoffe gleichzeitig entgegenbringen, so ist doch keineswegs die Berechtigung mehrerer Künste zur Behandlung eben dieses Stoffes eine gleichmäßige. Geschichtlich steht fest, daß die Tragik des Weltgerichtes nicht blos die bildende Kunst, sondern auch die Musik und die Mimik zu dem Versuch einer Wiedergabe jenes gewaltigen Vorganges angeregt hat; gleichwohl muß man sagen, daß die ungeheuere Symbolik gerade dieser biblischen Weissagung relativ am angemessensten nur von derjenigen Kunst abgeschattet werden kann, welche sich am längsten und mannigfaltigsten damit beschäftigt hat: von der Malerei. Aber selbst in dieser wieder ist es nur die feierlich erhabene, die strenge und doch dabei lebensvolle Freskomalerei, welche an heiliger Stätte die ganze Wucht, den ganzen erschütternden Ernst dieses Vorganges entsprechend wiedergeben kann. Die Mosaikmalerei hat zu wenig, die Oelmalerei zu viel vom künstlerischen Schein des Lebens, dessen Art und Maß gerade jene grandiose Scene erfordert; die Miniaturmalerei hat sich oft genug einst damit beschäftigt, vermag es aber doch kaum zum Stammeln zu bringen. Leider sind die Erzeugnisse der Wandmalerei fest gebannt an

den Ort ihrer Entstehung und erliegen in empfindlicher Weise den zerstörenden Einflüssen der Zeit; dennoch ändert dies nichts an der Thatsache, daß das Fresko unter der Hand eines berufenen Meisters die ästhetisch weihevollste Vergegenwärtigung jenes Schlußaktes der Welttragödie zu erzeugen fähig ist.

Unter den zahlreichen Stoffen, welche die bildende Kunst der Bibel entnommen hat, ist das Weltgericht einer der großartigsten: nach biblischer Vorstellung vollzieht die wichtigste Person der Geschichte den für die ganze Menschheit bedeutungsvollsten Akt, nachdem sie einst in derselben die wichtigste Handlung vollbracht hat; eine Fülle symbolischer Gestalten veranschaulicht den Schlußakt einer Tragödie, welche Himmel und Erde, Zeit und Ewigkeit umfaßt. Während die Kunst bei der Darstellung Gottes oder der Dreieinigkeit in ein schlechthin übersinnliches Reich hineingriff und deshalb auf freie Erfindung der betreffenden Typen angewiesen war, so kam ihr bei der Schilderung des Weltgerichts die Erfahrung wenigstens theilweise zu Hülfe: die künstlerische Charakterisirung der Seligen und der Verdammten darf ihre Gestalten herausbilden aus Beobachtungen des wirklichen Lebens und der dramatischen Kunst, doch so, daß auch an diesen Partien eines Weltgerichtsbildes die künstlerische Phantasie das Beste thun muß, wenn sie den geheimnißvollen Bannkreis der Schönheitslinie nicht überschreiten will. Darstellungen dieses Stoffes ergreifen aber auch darum mehr als viele andere das Gemüth des Beschauers, weil hier die Kunst, ohne der lehrhaften oder erziehenden Tendenz der Kirche dienstbar zu werden, doch ein Zukunftsbild von eminent praktischer Wichtigkeit symbolisirt und unwillkürlich die Mahnung predigt: Bedenke das Ende. Wirkt doch das Weltgericht gewissermaßen als einheitliches Sinnbild aller derjenigen inneren und äußeren Gerichtsakte, welche sich bereits im Leben, ganz besonders aber nach dem Tode jedes Einzelnen vollziehen; wird es doch gedacht als das umfassendste und am tiefsten eingreifende Gericht unter allen

ähnlichen Scenen der Weltgeschichte. Es ist hochbedeutsam, daß die Kunst der Alten wohl ein Gericht kennt, welches nach dem Tode über jede einzelne Seele ergeht, nicht aber ein solches, welches sich über die ganze Menschheit erstreckt: die religiöse Weltanschauung der Alten besaß eben noch nicht den Begriff der Menschheit und wußte nichts von einer göttlichen Pädagogik der Universalgeschichte. Wenn nun aber auch die christliche Kunst nach dieser Seite hin die antike überragt, so sind doch auch der ersteren Schranken gezogen, welche sie niemals überschreiten darf. Sie kann wohl die Idee veranschaulichen, daß es eine allumfassende und erschöpfende göttliche Gerechtigkeit giebt; sie vermag wohl in ihren allgemeinen Grundzügen die im Gericht sich offenbarenden Gegensätze des Guten und des Bösen abzuschatten. Diejenige göttliche Gerechtigkeit aber, welche unter Abwägung aller Momente jeden einzelnen Fall besonders beurtheilt und für Jeden zunächst nach dem Tode eintritt, kann menschliche Phantasie nicht mehr umspannen.

Die Nothwendigkeit eines Endgerichts drängt sich besonders denen auf, welche irgendwo und irgendwie in einem lebendigen Kampfe für wahrhaft ideale Güter gestanden haben; bei ihnen wenigstens darf die symbolische Sprache der Kunst auf ein persönliches Verständniß rechnen. Soll nämlich die Geschichte auf Erden sich nicht vollziehen als ein ewiger Kreislauf, sondern als die in einer Spirale sich fortsetzende Hinanbewegung zu einem anfänglich schon feststehenden Ziele: so muß sie auch ein allen Betheiligten offenbar werdendes Ende haben. Dieses aber wäre der erklärte Bankerott der göttlichen Weltregierung, wenn nicht voll und ganz diejenige Eigenschaft sich bethätigte, welche bis dahin zu Gunsten der menschlichen Freiheit sich beschränkte, soweit die einzuhaltenden Grundlinien des göttlichen Erziehungsplanes dies zuließen: nämlich die Gerechtigkeit. Mag diese Gerechtigkeit auch noch so sehr mit Gnade gesättigt sein, so muß sie doch die Majestät des göttlichen Gesetzes im Gericht aufrecht

erhalten. Wohl ist der Prozeß der sittlichen Vervollkommnung hier auf Erden nur ein beginnender und erst drüben sich vollendender; wohl erfolgt er im Einzelnen wie in der Gesammtheit nicht durch äußere Machteinwirkung, sondern als geistige und geistliche Selbstentwickelung. Eben weil er aber ein solcher, weil er wesentlich ein Akt der Freiheit ist, muß nach Erschöpfung aller sittlichen Mittel die göttliche Gerechtigkeit sich auch als abschließende Macht durchsetzen. Alle einzelnen in der Geschichte vorkommenden Gerichtsakte sind ja doch der Zeit, dem Raume und der Kraftentfaltung nach beschränkte; sie alle weisen über sich hinaus auf ein erschöpfendes, endgültiges Gericht, auf eine ewige Reinigung des Guten von allen unlauteren Beimischungen, auf einen vollständigen Sieg der Wahrheit über den Schein. Die Weltgeschichte ist nur in beschränktem Sinne das Weltgericht. Sie erweckt nur allzuoft den Klageruf nach einer wahren und allumfassenden Gerechtigkeit; der in ihr waltende Wechsel zwischen Sieg und Niederlage des Rechts erregt immer schmerzlicher das Verlangen, daß alle jene qualvollen Kämpfe aufhören möchten, für welche es keine zureichende Erklärung giebt; daß Gott selbst einmal jene große Geisterschlacht schlage, welche mit dem ewigen Sieg des Guten endet. Sind die Grundgedanken des Christenthums wirklich die treibenden Ideen der Weltgeschichte, so muß auch deren vollständiges Durchdringen das Ziel der letzteren sein; ist Christus wirklich der Mittelpunkt der Menschheit, so muß er auch erwiesen werden als der Herr derselben. Denen, welche ihn nicht anerkennen wollten, muß er so erscheinen, daß sie seine Herrschaft als unentrinnbare Macht fühlen müssen. Die Wahrheit darf nicht blos im Reich der Gedanken herrschen, sondern sichtbar in allen Ordnungen der Gemeinschaft; der inneren Herrlichkeit des Guten muß auch die äußere entsprechen, die zahllosen Mängel der menschlichen Rechtspflege müssen durch eine unfehlbare und nach dem höchsten Maßstab richtende Gerechtigkeit ausgeglichen werden. Allerdings soll zuletzt alles von

dem beurtheilt werden, welcher geglaubt wird als die persönliche Ausgleichung von Gerechtigkeit und Gnade; gleichwohl weissagt Christus diese Gerechtigkeit als eine sehr strenge in Aussprüchen wie Matth. 5, 26; 7, 21—23; 12, 36 u. s. w.

Es genügt nun schwerlich, Lohn und Strafe nur als Zustände des Gewissens zu denken. Wohl sind sie das zunächst und hauptsächlich; was aber soll denn mit denen werden, welche das Gewissen ertödtet haben und eines anderen rein geistigen Schmerzes als des Ingrimms nicht mehr fähig sind? Allerdings redet der Heiland von einem Wurm, der nicht stirbt; aber doch auch von einer äußersten Finsterniß, von einem Ort der Qual, von einem höllischen Feuer. Es giebt Verworfene, an welche das Weh doch auch irgendwie von außen herantreten muß; und darum kann die Kunst gar nicht anders, als daß sie die Zustände des Jenseits symbolisirt durch Analogien des irdischen Lebens. So lange man daran festhält, daß Gott an sich wohl die Seligkeit aller Menschen bezweckt, aber diesen seinen Willen nicht als Machtwillen durch Zwang erreicht, sondern als reinen Liebeswillen an seinen sittlich freien Ebenbildern bethätigt: so lange muß man auch die Möglichkeit eines beharrlichen Widerstandes gegen Gottes heilige Liebe und darum auch eines endlichen völligen Aufgebens der Abgefallenen durch Gott zugeben. Wenn es nun auch am wahrscheinlichsten ist, daß die göttliche Liebe die völlig Verlorenen nicht in alle Ewigkeit zu deren Qual erhält, sondern sie in sich selbst verlöschen läßt: so hat doch die Kunst mit der Frage nach der Ewigkeit der Höllenstrafen nichts zu schaffen; ihr ist es nur darum zu thun, die göttliche Gerechtigkeit als die allgemeine, endgültig abschließende und gnadenvolle zu feiern. Was jedes echte Drama in Bezug auf einen kleinen Ausschnitt der Geschichte erweisen soll: das überträgt hier die bildende Kunst auf den Schlußakt der ganzen großen Welttragödie. Darum besteht auch das Ideal eines Gerichtsbildes darin, daß es nicht episch erzähle, sondern

dramatisch darstelle, natürlich nur in dem Sinne, daß das epische und das lyrische Element sich der allbeherrschenden dramatischen Einheit zwar unterordnen, aber doch als relativ selbständige Momente des Ganzen gewahrt bleiben. Es ist besonders für den Maler eine großartige und dankbare Aufgabe, die Abstufungen der Seligkeit und heiligen Schönheit einerseits, diejenigen des Bösen andererseits zu schildern; eine ganze Welt von Charakteren und Situationen thut sich hierbei der Kunst auf, und die ganze, diese Gruppen durchwogende Bewegung muß in Beziehung stehen zum Mittelpunkte des gewaltigen Vorganges. Es giebt unter allen Stoffen, welche die christliche Kunst der Bibel und der Kirchengeschichte entnommen hat, wohl keinen, welcher in diesem Grade den ganzen Menschen ergriffe. Andere mögen noch mehr zum Herzen oder mehr zur Phantasie sprechen: das Packen des Willens, das Reinigen durch Erschüttern, die Umspannung der größten Gegensätze, das unmittelbare Nebeneinander der seligsten Freude und des namenlosesten Leides, die Majestät der göttlichen Weltregierung und der menschlichen Freiheit werden hier in überwältigender Weise geschildert. Hierbei liegt auf der Hand, daß die bloße Aneinanderreihung von Symbolen nur die Anfängerschaft der Kunst bezeichnet; ebenso, daß Hypernaivetät und lächelnde Züge noch nicht die Seligkeit der Kinder Gottes, das Fratzenhafte noch nicht das grausige Elend der Verlorenen ist. Mag nun aber auch die Schöpfung eines solchen Riesengemäldes noch so sehr auf die Kraft von Meistern ersten Ranges berechnet sein: die Kunst hat es sich doch nicht nehmen lassen, länger als ein Jahrtausend an der Bewältigung dieser grandiosen Aufgabe sich zu versuchen. Allerdings hat sie dabei lange genug im Dienst einer Kirche gestanden, welche durch die Lehre vom Fegefeuer und der Ewigkeit der Höllenstrafen ihre Kinder nöthigen wollte, sich in den Schutz der großen Mutter zu flüchten. Da aber, wo die Kunst mit ihren Mitteln nur den reinen Geist des Christenthums

ausspricht, da ist eine solche Schöpfung in Farben nicht blos eine künstlerische, sondern zugleich eine sittlich-religiöse That. Zwar ist noch kein Genius erschienen, welcher den architektonischen Aufbau eines Fra Bartolommeo, die seelische Tiefe eines Fra Angelico, die himmlische Farbenfreudigkeit eines Memling, die dramatische Gedankengewalt eines Michelangelo, die Linienreinheit eines Rafael, die dämonische Wucht eines Rubens und die heilige Schönheit eines Cornelius zu einem unvergleichlichen Ganzen vereinigt hätte. Als Summe aber der bisherigen kunstgeschichtlichen Entwickelung des Weltgerichtstypus wissen wir doch, daß nur die Freskomalerei an heiliger Stätte berufen ist, das typisch-symbolische Wesen dieses Riesenstoffes entsprechend wiederzugeben; unsere besten Künstler alle würden hinfort unwillkürlich dem Grundgedanken einen Ausdruck geben, daß nicht die Stellung zur Kirche, sondern zu Gott in Christo, nicht die Werke als solche, sondern nur in Einheit mit ihrem sittlich-religiösen Motiv gerichtet werden. Sie würden alles Zusammenschweißen von Symbolen, alles Wuchern einer üppigen Phantastik meiden und die ethischen Grundgedanken des Weltgerichts nicht blos illustriren, sondern sie aus der Schönheit oder Häßlichkeit, aus dem seelischen und körperlichen Ausdruck der handelnden Personen herausscheinen lassen.

Ihre Motive zur Auffassung des Weltgerichts entnahm die Kunst natürlich den bezüglichen Stellen des neuen Testaments; doch darf man nicht vergessen, daß schon im alten Testament „der Tag des Herrn" als der große Gerichtstag geweissagt ist, welcher anbricht unter Wunderzeichen im Himmel und auf Erden, für die Heiden sowie für die bundbrüchigen Israeliten ein „Tag des Zornes" sein, den Frommen aber den Uebergang zur vollkommenen Gottesherrschaft bringen wird. Bei einigen Propheten und in spätjüdischen Schriften tritt der Glaube an die Auferstehung der Todten auf, Elias wird als Vorläufer des Messias verkündigt, ein neuer Himmel und eine neue Erde als Folge des

Jüngsten Tages geweissagt. Das neue Testament lehrt ein Kommen des verherrlichten Menschensohnes auf den Wolken des Himmels zum Weltgericht, eine ewige Scheidung der Guten und Bösen, eine allgemeine Auferstehung, der Einen zum Leben, der Andern zur Verdammniß, eine Verwandlung der Ueberlebenden und endlich eine Verklärung der sichtbaren Welt. Die älteste Kirche dachte sich diese Wiederkunft des Herrn sehr nahe und schöpfte aus dieser Hoffnung den Muth zu ihren Leiden. Insofern nun im neuen Testament der Tag des Herrn als ein plötzlich hereinbrechender bezeichnet und das Gericht offenbar als relativ kurzer Akt gedacht wird, hatte die Kunst allerdings Veranlassung, alle nacheinander folgenden Scenen zur Einheit eines einzigen Bildes zu verknüpfen; dennoch übte sie in der Auswahl der verwendbaren Schriftstellen unwillkürlich eine gewisse Kritik in Bezug auf den religiösen und ästhetischen Werth derselben. Ueberall da, wo es sich um selbständige und allumfassende Gemälde des Weltgerichts handelte, hat sie die in Matth. 25, 31—46 enthaltene Weissagung bevorzugt vor der in Offenbarung 20, 10—15 gegebenen. Nur der Genialität des jugendlichen Dürer gelang es, den spröden phantastischen Bilderstoff der Apokalypse in einer Reihe von Holzschnitten zu bewältigen; aber auch nur zum Zwecke der Illustration, nicht um eine originale malerische Schöpfung hervorzubringen. Während im Evangelium Christus auf das Schärfste betont, daß er nicht nach den Werken als solchen richten wird, kennt das prophetische Buch nur ein Gericht auf Grund der Werke und läßt diese ziemlich mechanisch in den Rollen des Lebens nachgeschlagen werden. Wenn nun auch die dem Propheten Daniel (7, 9 und 10) nachgebildete Vision nicht in allen ihren Zügen, wie z. B. im Fliehen von Himmel und Erde bildlich darstellbar war, so hat doch vorzugsweise die byzantinische Kunst das Buch des Lebens, die Auferstehung der Todten und den Thron des Weltrichters beibehalten. Es war ferner ein glück-

licher Griff, aus dem 24. Kapitel des Matthäus diejenigen Züge herüberzunehmen, welche sich augenscheinlich nicht auf die Zerstörung Jerusalems, sondern auf die Wiederkunft Christi zum Endgericht beziehen, z. B. das Zeichen des Menschensohnes am Himmel (das Kreuz), das Rufen der Engel zum Gericht mit Posaunen (V. 30 und 31). Wenn es auch sprachlich zweifelhaft blieb, ob die Matth. 19, 28 und 1. Kor. 6, 2 enthaltenen Verheißungen auf die Theilnahme am Weltgericht bezogen werden sollen, so bildeten doch die Apostel als Beisitzer und die Heiligen als Zeugen des Richters eine zu dankbare Staffage, als daß die Kunst sich hätte dieselbe sollen entgehen lassen. Obwohl schon der byzantinischen Epoche angehörig, wird doch erst von der niederländisch-deutschen Kunst die Gestalt des Erzengel Michael typisch herausgearbeitet, wie er die Seelenwage hält und die Scheidung der Auferstandenen im Auftrage des meist ruhig thronenden Weltrichters vollzieht. Diese Symbolik schließt sich an Hiob 31, 6: Man wäge mich auf rechter Wage, so wird Gott erfahren meine Frömmigkeit; an Dan. 5, 27: Man hat dich in einer Wage gewogen und zu leicht erfunden. Als Engel der Auferstehung erscheint Michael auch Dan. 12, 1. Nach dem 9. Verse des Judasbriefes lehrte die Kirche, daß Michael die Seelen zum Paradies geleite; bis auf Cimabue trägt dieser Erzengel nur ein langes Gewand, erst die Niederländer lassen ihn als jugendlichen Ritter im Panzer auftreten (altflandrische und brabantische Schule).

Die typisch wichtigste Gruppe aber auf den meisten Weltgerichtsbildern sind die rechts und links vom Weltenrichter knieenden oder stehenden Gestalten der Maria und Johannes des Täufers. Wenn irgendwo, so dachten sich die Gläubigen der alten Kirche die Fürbitte der Mutter in diesem wichtigsten aller Akte von Einfluß. Johannes der Täufer wird herbeigezogen entweder nach Matth. 11, 11 als vornehmster aller Propheten und demnach als männliches Seitenstück zur

Maria, oder als Zeuge der an die Unbußfertigen ergangenen Predigt.

Zu diesem Grundstock von Motiven, welche die Kunst der Bibel entnahm, traten dann Stellen aus den Schriften der Kirchenväter; doch ist es auffallend, wie verschwindend gering der Einfluß derselben sich zeigte. Hätten nun die Künstler nur aus ihrer eigenen Tradition und aus den Berathungen mit Theologen die Auffassung ihres Stoffes geschöpft, so würden wir ihre Vertrautheit mit demselben nicht völlig begreifen können. Wir müssen uns daher an eine nach der Reformation zumeist nicht mehr fließende Quelle erinnern, d. h. an die bezüglichen Stellen der Liturgie, ferner an gewisse lateinische Kirchenlieder und ganz besonders an den Einfluß der geistlichen Schauspiele. Es ist uns überliefert, daß schon im 11. Jahrhundert im Gleichniß von den klugen und den thörichten Jungfrauen die letzteren durch Teufel auf der Bühne geholt wurden, und daß 1298 und 1304 in Cividale die Geistlichkeit das Weltgericht im Gotteshause theatralisch vorführte. Großen Einfluß hat jedenfalls auch der im Mittelalter weitverbreitete, aus alten Bruchstücken erwachsene Hymnus des Thomas von Celano: Dies irae, dies illa etc. auf die dramatische Ausgestaltung von Weltgerichtsscenen und solche wiederum auf die bildende Kunst gehabt.

Die abendländische Kunst hat die Komposition des Weltgerichts selbständig entwickelt und viel weniger als die byzantinische einen allgemeinen Typus hervorgebracht. Nach Walafried Strabo soll das Weltgericht schon um die Mitte des 9. Jahrhunderts an der Westfaçade der Kirche von St. Gallen vorgekommen sein. Erhalten ist uns hingegen das Wandgemälde der Stiftskirche St. Georg zu Oberzell auf der Reichenau (11. Jahrhundert). Hier thront inmitten einer Mandorla Christus in gewaltiger Größe. Auf dem doppelten Regenbogen sitzend, breitet er die durchgrabenen Hände in gleichmäßiger

Bewegung aus. Links von ihm steht Maria, rechts ein Engel mit dem Kreuz. Zu beiden Seiten der Mandorla schweben je zwei Engel heran, ein Buch tragend oder Hörner blasend. Durch einen Streifen von ihnen getrennt, sitzen darunter die Apostel, in bemerkenswerther Erregung an dem Vorgange theilnehmend. Unten stehen die Todten aus der Erde auf; zwei von ihnen halten einen Kelch nach oben. Eine Scheidung in Erwählte und Verdammte findet noch nicht statt.

In der dreischiffigen Kapelle zu Ramersdorf im Siebengebirge ist der herkömmliche Typus vertreten. Diese den Deutschherren gehörige Kirche wurde bald nach dem Jahre 1300 ausgemalt, und zwar zunächst das westliche Gewölbequadrat nahe dem Eingange mit der Gestalt des richtenden Christus geschmückt. Dieser thront mit erhobenen Händen und läßt zwei Schwerter von seinem Munde ausgehen, als Sinnbild des „zweischneidigen Schwertes“ (Offenb. 1. 16), welches als Richterwort seinem Munde entstammt. Neben ihm stehen zwei Engel mit Kreuz und Lanze, in den Ecken knieen etwas tiefer die Fürbitter Maria und Johannes. Unter dem Heiland rufen Engel mit Posaunen die Todten zur Auferstehung; seitwärts stehen die Seligen, denen ein Engel die Pforte des Paradieses öffnet; desgleichen die Verdammten, welche ein Engel mit dem Schwert zurücktreibt, während der Teufel als eine wilde Bestie auf sie losspringt. Als Seitenbilder hierzu erblickt man Christus (oder Abraham?) mit den Seligen, desgleichen den Satan mit den Sündern im Schooß — eine bittere Ironie! Bezeichnend ist das Verhältniß der irdischen Stände zu Himmel und Hölle auf diesem Gemälde. Unter den Seligen befindet sich zwar ein Bischof, doch sonst sind nur Handwerker mit ihren Werkzeugen und ein Bauer mit einem Dreschflegel da; die Verworfenen hingegen sind ausschließlich vornehme Leute: ein König, zwei Nonnen, zwei gekrönte Frauen und ein Mönch. So beweist die Kunstgeschichte, daß der Geist der Reformation

schon Jahrhunderte vor dem Durchbruch derselben sich regte.

Weltgerichtsfresken in der Stadtkirche zu Nördlingen und Weilheim unter Teck sind späteren Ursprunges. Doch stammt eine solche in der ehemaligen Schloßkapelle zu Forchheim in Franken aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Das Jüngste Gericht in der Stadtkirche zu Wimpfen am Berge wurde gemalt im Anfange des 16. Jahrh. von einem unbekannten Meister und ist ebenso trefflich restaurirt wie dasjenige des Ulmer Münsters. Auf einer Fläche von 33 Fuß Höhe und entsprechender Breite enthält es oben den hoheitsvoll thronenden Weltrichter im wallenden Mantel, zu seiner Rechten Maria und Johannes d. T. Diese Gruppe sammt den Posaunenengeln zur Seite wird nach unten abgeschlossen durch Engel mit Blumengewinden. Darauf erst folgt die Gruppe der Heiligen und der Engel mit den Leidenswerkzeugen, die Stirnen mit Siegeskränzen geschmückt. Als charakteristische Züge heben wir nur noch hervor, daß Maria zweimal auf demselben Bilde erscheint: nicht blos zur Seite ihres Sohnes als Fürbitterin, sondern auch da, wo die Seligen zu Petrus als dem Himmelspförtner wallen. Es ist eine spezifisch deutsche Gemüthsäußerung, daß da die Gnadenreiche über die Erwählten schützend ihren Schleier ausbreitet. Weiter ist bemerkenswerth, daß im Höllenrachen sogar ein Papst sitzt und das große Weib aus Babylon (d. h. Rom!), welches nach Offenb. Joh. 18, 2 ff. die Verdammten in ihr Verderben gelockt hat. Hier reitet sie noch auf dem siebenköpfigen Ungeheuer, während auf dem ähnlichen Bilde des Peter v. Cornelius sie abgeworfen am Boden liegt. Jedenfalls predigt dieses Bild nicht mehr blos vorreformatorische Regungen, sondern athmet den ganzen sittlichen Zorn über das Verderben der Kirche, wie er damals das deutsche Volk erfüllte.

Wohl die umfangreichste deutsche Weltgerichtsfreske befindet sich im Münster zu Ulm. 1817 wurde sie auf Befehl

des Konsistoriums (!) übertüncht, seit 1879 aber trefflich erneuert durch Leopold Weinmayer. Höchste Würde ist hier mit Anmuth geeint, Bewegung und Ruhe stehen im richtigen Verhältniß zu einander. Aus dem Jahre 1471 stammend und wahrscheinlich von Hans Schühlein herrührend, enthält das Bild auf einer Fläche von 136 Quadratmetern nicht weniger als 213 Köpfe. Es ist angebracht auf der Stelle des alten Triumphbogens, auf der mächtigen Mauer zwischen dem hohen Mittelschiff und dem viel niedrigeren Chor. Hoch oben in der Mandorla thront der Richter, groß und mächtig, aber gnädig im Ausdrucke. Sein Haupt neigt sich mild zur rechten Seite, mit der erhobenen rechten Hand segnet er die Guten, mit der gesenkten linken weist er die Gottlosen ruhig und fest zurück. Etwas tiefer knieen als Fürbitter ihm zugewendet rechts die gekrönte Maria und links Johannes im kameelhärenen Gewand. Ihnen schließen sich an die Apostel, je sechs auf zwei langen Bänken sitzend; rechts von Christus zunächst Petrus mit einem Schlüssel, an ihren Attributen ebenso erkennbar Jakobus d. A., Philippus, Matthäus, Thomas und Simon von Cana; hinter ihnen Moses, die zehn Gebote an den Fingern herzählend, Aaron, Melchisedek, Josua oder Gideon, Hiskias (?), die vier großen Propheten. Links von Christus sitzen Andreas, Johannes, Paulus, Bartholomäus, Jakobus d. J., Matthias; hinter und über ihnen Noah, Abraham, Isaak, Jakob, Joseph, David, die h. drei Könige. Unter dieser oberen Gesammtgruppe werden die Heiligen repräsentirt durch drei Gruppen von Märtyrern, deren mittlere aus sieben heiligen Jungfrauen besteht. Noch tiefer rufen Posaunenengel zur Auferstehung; die Erwählten steigen auf einer Wendeltreppe zum Himmel empor, rechts vom Beschauer werden Sünder von Teufeln geholt. Alle Figuren sind nackt und die einzelnen Arten der Sünder erkennbar gemacht. Ein feister Papst, ein Kaiser mit seiner Frau werden von einem fünfköpfigen Teufel in Empfang genommen. Auch

unter den Seligen befindet sich ein gekröntes Haupt; Pförtnerdienste aber thut nicht Petrus selbst, sondern ein Papst.

In Italien blühte naturgemäß die Freskomalerei und erreichte in der Darstellung des Weltgerichts eine große Zahl von hervorragenden Schöpfungen. Zunächst ist dort zu nennen ein großes Gemälde an der Eingangswand von S. Angelo in Formis. Das Ganze ist in fünf wagerechte Schichten abgetheilt, doch nimmt bei weitem den meisten Raum ein der kolossale thronende Christus in der Mitte. Er ist umgeben von einer Mandorla, streckt die Rechte einladend den Erwählten entgegen und wehrt mit der Linken die Verdammten ab. Rechts und links von seinem Haupte schweben je vier Engel heran. In der dritten Schicht sitzen zu beiden Seiten die Apostel, in der vierten werden die Seligen und Verworfenen getrennt. Gerade unter der Mandorla stehen drei riesenhafte Engel mit Spruchbändern, worauf man die Richterworte Christi liest. Als Auserwählte sind Männer und Frauen aller Stände in den Trachten der damaligen Zeit (2. Hälfte des 11. Jahrhunderts). Die Hölle ist interessant, weil in ihr der geflügelte Lucifer die Verdammten verschlingt, welche ihm seine dienstbaren Spießgesellen aus einem Pfuhl emporreichen. Unter einem Arme hält er den zappelnden Judas. In einer andern Gruppe werden Mann und Frau, durch Schlangen verbunden, von einem tanzenden Teufel rückwärts in die Flammen gezerrt. Gegenüber im Paradiese stehen weißgekleidete Selige betend oder Palmenzweige pflückend. Ein eigenthümliches Gemisch von frei erfundenen und von hergebrachten Zügen, von mehr evangelischen und von mehr katholischen Typen findet sich in einem Werke des Giotto (1276—1337). Von ihm stammt eine Freske in der Scrovegni-Kapelle der Kirche Santa Maria dell' Arena zu Padua, welche er damals an der Westwand im Jahre 1306 malte. Christus thront vollständig bekleidet in einer ovalen, von Engelsköpfen umrahmten Glorie; die rechte

Hand und das Antlitz kehrt er einladend den Seligen entgegen, welche er mild anblickt; mit der Linken weist er die Verdammten zurück. Der Heiland ist sowohl kolossal wie jugendlich dargestellt, zum Hinweis auf seine ewige Macht und Schönheit; er ist bekleidet mit rother Tunika, darüber ist ein blauer Mantel von den Schultern herabgesunken. Rechts und links über ihm schweben zahllose Engel, deren Köpfe noch symmetrisch angeordnet sind; an ihrer Spitze befinden sich die Träger von Schwert, Lanze und Kreuzesfahne. Gerade unter dem Richter halten zwei Engel ein aufrecht stehendes, kolossales Kreuz als das Zeichen des Menschensohnes; diesem Kreuz wohnt die Kraft inne, die Auferstehenden in Selige und Verdammte zu scheiden, ersetzt also hier die Seelenwage des Michael. Am Fuße des Kreuzes empfangen drei Frauen (die theologischen Tugenden?) das Modell der Kirche aus den Händen des Stifters Enrico Scrovegno und eines Begleiters. Um den Weltrichter herum sitzen auf fester Unterlage je sechs Apostel in steifer Haltung und mit strengen Zügen, alle individualisirt, aber viel kleiner als ihr Meister. Rechts von diesem sind die Seligen in zwei Gruppen getheilt; zunächst stehen die Märtyrer, Heiligen und Kirchenväter der alten Kirche, dann die neu erwählten: alle die höchste Wonne im Antlitz. Der streng kirchliche Zug des Bildes tritt sowohl in der grausigen Schilderung der Hölle wie in folgender Gruppe heraus. Der Täufer ist weggelassen; Maria aber, das Diadem auf dem Haupte, steht als eine ihrem Sohne ebenbürtige Gestalt in einer riesigen Strahlenglorie, umwallt von goldener Tunika und weißem Mantel, und führt an der Spitze von Mönchen und Bischöfen dem Herrn ihre Mutter, die heilige Anna, zu. Darunter führen Engel die betenden Geretteten, zu denen noch andere, eben der Erde entsteigende Selige treten. Die Hölle ist gedacht als ein feuriger Strom in welchem der kolossale Lucifer mit borstigen Haaren und dreifachem gehörnten Kopfe auf zwei Drachen sitzt. Einen der

Sünder verschlingt er selbst, zwei andere werden von den seine Ohren umwindenden Schlangen verzehrt; doch packt er bereits neuen Fraß mit seinen Fäusten und Krallenfüßen. Rings um ihn sind seine Gesellen mit ihrem grausigen Handwerk beschäftigt: sie henken oder zersägen Verdammte, zermalmen sie in Mörsern, gießen ihnen glühendes Blei in den Hals 2c. Wahrscheinlich sind diese Höllenscenen von Schülern ausgeführt.

Ein ausgezeichnetes Weltgerichtsbild von originaler Haltung befindet sich auch in der Capella Strozzi im Querhause von Sa. Maria Novella in Florenz. Diese wurde 1357 von Andrea Orcagna ausgemalt: an der Fensterwand der Gerichtsakt selbst, an der rechten Seitenwand die Hölle, ihr gegenüber das Paradies. Im Mittelbild ragt die majestätische Halbfigur Christi aus Wolken hervor: in jugendlicher Erscheinung trägt er die Krone auf dem Haupt und hüllt sich in die rothe Tunika, darüber den blauen Mantel tragend. Allerdings macht auch er mit der Rechten die übliche segnende Handbewegung und weist mit der Linken die Verdammten ab; doch ist es ein genialer und kühner Zug des Künstlers, daß er das Antlitz des Herrn in mildem Schmerz sich den Unglücklichen zuwenden läßt. Streng symmetrisch geordnet schweben etwas tiefer die Engel mit den Marterwerkzeugen oder auf Posaunen blasend. Unter ihnen knieen in zwei Reihen je sechs Beisitzer voll Größe und Würde; an ihrer Spitze, aber getrennt von diesen, kniet in weißem Gewande Maria in innigem Gebet, während der Täufer die Arme ekstatisch emporhebt. Durch Wolken geschieden sind rechts und links die Seligen und die Verdammten. Unter den ersteren bemerkt man eine Gruppe von tanzenden Frauen, unter den letzteren aber eine andere von Weibern, welche still vor sich hin brüten. Die Hölle ist sehr maßvoll geschildert und je nach den Sündern in viele Abtheilungen zerlegt: bald werden jene von Schlangen zusammengepreßt, bald von Teufeln gefressen, in einen feurigen Pfuhl

gestürzt oder mit dem Kopfe nach unten in Kesseln gekocht. Auch Könige und Bischöfe finden dort ihren Lohn; in der tiefsten Tiefe verschlingt der Satan Sünder mit all seinen Schlangenköpfen auf einmal. Diese Art von Hölle ist augenscheinlich im Anschluß an Dante gemalt. An der linken Seitenwand hat Andrea Orcagna das Paradies in großartigster Weise geschildert. Christus und zu seiner Rechten die Maria thronen über zahllosen Heiligen, während zu den Füßen Beider zwei holdselige Engel knieen. Maria ist als Nonne gekleidet und trägt die Krone auf dem Haupte; doch hält sie demüthig die Arme über die Brust gekreuzt. Ungeheuere Wonne erfüllt die Gemeinde der zahllosen Paradiesesbewohner, und dennoch hat der Maler es verstanden, den Hauch feierlicher Größe über all diese Gestalten auszugießen. Die Seligen sind nicht im Profil auf Christus hin gerichtet, sondern wenden ihr volles Antlitz dem Beschauer zu.

Die Fresken im rechten Seitenschiff des Domes von Orvieto, und zwar in der Madonnenkapelle daselbst, sind gemalt von Fra Angelico da Fiesole (1447), welcher an der Decke Christum in der Glorie (mit der Weltkugel auf dem Schoß) und die Propheten dargestellt hat, und von Signorelli (1499), welcher die Apostel und Kirchenlehrer, Märtyrer und heiligen Jungfrauen hinzugefügt hat, zum Theil nach Zeichnungen des Ersteren. An der Eingangswand verkünden Sibyllen und Propheten unter Feuerregen das Weltende, an der Fensterwand rufen Engel zum Gericht. Links werden die Seligen im Himmel von musizirenden Engeln begrüßt und mit Kronen geschmückt; zwar sind sie nackt, doch um die Lenden gegürtet, und blicken betend nach oben. Rechts sieht man die Auferstehung oder vielmehr den Höllensturz der Verdammten, welche zu einem dichten Knäuel zusammengeballt sind. Mit allen nur möglichen Geberden des Entsetzens sträuben sie sich, sich fesseln oder würgen oder in das höllische Feuer werfen zu lassen; aber Engel, voran

Michael und Uriel, treiben sie wieder zurück. Die Teufel haben nicht alle Fledermausflügel, wohl aber sämmtlich thierisch behaarte Lenden, bald zwei, bald drei Hörner auf dem Kopfe; im Uebrigen sind sie menschenähnlich gebildet — für damalige Zeiten die ästhetische That eines großen Meisters. Diese Komposition hat um ihrer leidenschaftlichen Bewegung und wilden Größe willen sich Michelangelo zum Vorbild genommen; auch wohl darum, weil ihm hier zum ersten Male nackte Gestalten in höchst energischer Modellirung und Farbe entgegentraten. Er hat in genialer Weise die Massen aufgelöst, aber die Grundidee beibehalten, nicht die einzelnen körperlichen Qualen selbst, sondern nur den Uebergang zwischen Auferstehung und Höllenpein zu schildern. Auf diese Weise vermied die Kunst, das abstoßend Gräßliche und Gemeine raffinirter Foltereien zu malen und gewann freie Bahn, ihre Größe in der Darstellung aller möglichen Seelenqualen zu entfalten. Dem Signorelli aber bleibt der Ruhm, in diesem Werke nicht blos die reichste Phantasie bethätigt, sondern auch das Böse in grausiger Erhabenheit, also echt künstlerisch, gezeichnet zu haben.

Weltberühmt sind die Bilder im Campo santo zu Pisa. Der Gottesacker selbst ward 1180—1200 vom Erzbischof Ubaldo gegründet; derselbe ließ in 53 Schiffen Erde vom Calvarienberg dorthin bringen, um darin die Todten zu begraben. Das den Kirchhof umgebende Gebäude wurde 1278—83 durch Giovanni Pisano in gothischem Stile errichtet. Es bildet ein großes Rechteck von 134 m Länge, 52 m Breite und 15 m Höhe; im Innern besteht es aus vier Hallen, welche sich in hohen Arkaden gegen den innern Hof öffnen und an ihren Rückenwänden Raum für große Bilder darbieten. Die allmähliche Ausmalung dieser Wände verzögerte sich jahrhundertelang, weil sie erst auf Grund von Privatstiftungen und nachher auf Bestellung des Pisaner Senates erfolgten.

An der Südwand befindet sich „Der Triumph des Todes“ und „Das Weltgericht“. Die Angabe des Vasari, daß beide dem Andrea Orcagna und speziell die Hölle dessen Bruder Bernardo angehörten, hat die neuere kunstgeschichtliche Forschung als unhaltbar erfunden. Hier werden die Schrecken des Todes und die Seligkeit der Gläubigen im Dienst der scholastischen Symbolik und Moral geschildert. Auf dem ersten Bilde erblickt man links die im Mittelalter oft erwähnte „Geschichte von den drei Todten und den drei Lebenden“ dargestellt. Durch eine Felsenschlucht kommt ein Jagdzug heran: drei Könige mit ihrem Gefolge zu Fuß und zu Pferde. Da stutzen plötzlich die Rosse, sich sträubend bellen die Hunde, die Reiter wenden das Haupt ab und halten sich die Nasen zu: die Gesellschaft ist auf drei offene Särge gestoßen, in welchen verweste, von Schlangen umwundene Leichen offen da liegen, deren königliche Abzeichen theilweise noch erkennbar sind. Zu gleicher Zeit steigt ein alter Einsiedler vom Felsen herab, um seine Mahnungen über die Eitelkeit alles Irdischen an die reichen Herren zu richten. Das Glück des stillen Eremitenlebens tritt diesen anschaulich entgegen, denn mehrere Gefährten des Sprechenden weilen oben vor ihrer Klause, still lesend oder die Hirschkuh melkend.

Diese linke obere Scene ist von der rechts befindlichen durch Felsen getrennt. Der Tod saust als ein gewaltiges Weib durch die Lüfte daher mit gealterten, dämonisch drohenden Gesichtszügen, mit fliegenden Haaren, aber mit einer Gewandung angethan, aus welcher die Krallenfüße noch hervorragen. Mit seiner Sense hat er Könige und Krieger, Päpste und Mönche, Männer und Frauen aller Stände niedergemäht; nur an den Krüppeln und Bettlern ist er vorbeigestürmt, obwohl gerade diese die Arme flehentlich nach ihm ausstrecken. Die Seelen der vom Tode dahin gerafften Menschen werden bald von Engeln, bald von Teufeln in Empfang genommen; doch

tragen letztere eine reichere Beute davon als jene. Ganz rechts sitzt eine Gesellschaft von Männern und Frauen im Garten. Sie musiziren oder spielen mit Vögeln und Hündchen; über ihnen flattern erotenartige Engel und weiter hinauf hält ein Engel eine gerettete Seele in Gestalt eines Kindes im Arme; doch sucht auch hier so mancher zottige Teufel den Engeln ihre Beute abzujagen.

Das folgende Bild enthält das Jüngste Gericht und die Hölle. Christus und Maria thronen in je einer Mandorla neben einander. Maria hat die eine Hand auf das Herz, die andere auf ein Knie gelegt; Christus macht nicht die hergebrachten beiden Handbewegungen, sondern entläßt eine Gruppe von Posaunenengeln. Die Wundenmale zeigt er mit so drohendem Ernst, daß ein Engel voll Schreck über die verhängten Strafen sein Antlitz verhüllt — ein von Michelangelo auf die Madonna übertragenes Motiv. Rechts und links thronen auf Wolken in tiefem Ernst die Apostel, über welchen Engel mit Marterwerkzeugen schweben. Unmittelbar unter Christus und Maria halten vier Engel Schriftrollen mit einem theils strengen, theils zornigen Ausdruck. Unterhalb zur Rechten des Heilandes sind in fünf Reihen die Erzväter und die Seligen gruppirt, alle andächtig nach oben blickend. Unten vollziehen fünf Engel in Rittertracht das Weltgericht. Ein Jüngling wird zu den Seligen hinübergeführt, Verdammte werden zu ihresgleichen gestoßen, darunter auch ein aus dem Grabe hervorkriechender Mönch. Die Hölle ist in Schichten abgetheilt, durch welche alle der Satan emporragt als ein mit dem Eisenpanzer bedeckter Riese. Rings um ihn hat jede der sieben Todsünden ihr besonderes Feld; er selbst verschlingt mit seinen drei Rachen auf einmal drei Sünder, während er noch andere in den Fäusten hält. Die Ketzer tragen den eigenen Kopf in der Hand, den Wahrsagern verschließen Schlangen die Augen, die Simonisten liegen

da mit hervorquellenden Eingeweiden, die Neidischen stecken im Eis, den Geizigen wird glühendes Gold in den Hals gegossen. An einer Stelle kauern Unselige beieinander und nagen aneinander; anderwärts wieder wollen Frauen Mitschuldige mit sich fortreißen, werden aber von Teufelsfäusten selbst gepackt. Alle Grade der Verzweiflung sind hier dargestellt. Während also das erstgenannte Bild noch in rein epischer Weise erzählte, so schreitet hier der unbekannte Meister zu dramatischer Gestaltung fort; doch ist es begreiflich, daß die Kunst zuerst die Verdammten und die Seligen, sodann die Engel, Apostel und Fürbitter, und erst ganz zuletzt den Richter selbst in die Aktion zu ziehen wagte. Während die Byzantiner zuerst die Weltgerichtsbilder in wagerechte Schichten geschieden und mit möglichst viel Symbolen ausgestattet hatten, welche dann Giotto in lockere Schichten auflöste; während Orcagna, Signorelli und Fra Angelico das Paradies und die Hölle aus dem Hauptbilde hinausrückten: so schuf der Meister von Pisa zuerst eine in sich einheitliche Handlung, deren Betheiligte sich durch ihr Pathos selbst charakterisiren.

Die architektonische Symmetrie seiner Vorgänger steigerte Fra Bartolommeo (ca. 1475—1517) zur plastisch vollendeten Gliederung. Er malte das Endgericht als Wandbild im Klosterfriedhof von S. Maria nuova in Florenz 1498—99, zwar etwas arm an Gestalten und vielleicht allzuängstlich in den Grenzen des Schönheitsideals sich haltend, aber erhebend durch großartige Einfachheit des Aufbaues und hinreißenden Adel der Gestalten. Oben sitzt Christus in einer Glorie von Engelsköpfen; die Linke hat er auf die vom Gewand offen gelassene Seitenwunde gelegt, die Rechte aber segnend erhoben. Rechts und links von ihm sitzen die herrlichen Gestalten der Apostel. Wohl nehmen sie lebendigen Antheil an dem erschütternden Vorgang, aber sie bewahren dabei die klassische Ruhe von vollendet schönen Seelen. Rechts

voran nimmt die Maria eine fürbittende Stellung ein. Gerade unter Christus hält ein Engel das mit der Dornenkrone umflochtene Kreuz in der rechten Hand, in der Linken aber die heilige Lanze; zu beiden Seiten blasen Engel in ihre Tuba. Unten in der Mitte waltet Michael an offenen Gräbern seines Amtes. Die Verdammten sind nackt, doch noch mit einem Lendentuch bekleidet. Der hohe Werth dieses Gemäldes besteht darin, daß es vollendet schön (im engeren Sinne des Wortes) und doch von sittlich-religiösem Geiste durchweht ist. Der Künstler will wohl überzeugen, aber nicht locken oder schrecken; der von ihm geschilderte Vorgang ist eine Tragödie, welche mit himmlisch erhabener Ruhe wie mit göttlicher Naturnothwendigkeit sich vollzieht und das großartigste Ineinander von göttlicher Gerechtigkeit und menschlicher Freiheit aufweist.

Die Krone aller Gerichtsbilder Italiens ist dasjenige des Michelangelo. Dieser stand bereits in hohem Alter, als er am Weihnachtsfest 1541 es enthüllte, nachdem er acht Jahre lang daran gearbeitet hatte. Schon Clemens VII. (1523—34) hatte ihm den Auftrag dazu ertheilt, Paul III. (1534—49) denselben energisch wiederholt trotz alles Sträubens des Meisters. So bedeckt denn das fertige Gemälde die Chorwand der Sixtinischen Kapelle in Rom; es beanspruchte die ganze Breite derselben und eine Höhe von 60 Fuß, so daß es mit seinen ungefähr dreihundert Figuren eins der umfänglichsten Bilder der Welt wurde. Obwohl das Gemälde viel mehr männliche als weibliche Gestalten enthielt, so nahmen doch Viele an der völligen Nacktheit derselben solchen Anstoß, daß Paul IV. (1555—59) es wieder herunterschlagen lassen wollte. Die dringende Fürsprache von Kunstfreunden rettete es zwar vor diesem Schicksal; gleichwohl erhielt Daniello Ricciarelli aus Volterra (1509 bis 1566) den Auftrag, die so sehr angefeindeten Blößen zu übermalen. Er that dies so schonend als möglich, zog sich aber dennoch den Spottnamen des Hosenmalers zu. Heutzutage

sind die Gestalten und Farben kaum noch zu unterscheiden, weil das Riesenwerk des Michelangelo jahrhundertelang von Weihrauchdampf und Kerzenqualm arg gelitten hat. Erst Leo XIII. soll den Befehl gegeben haben, keinen Gottesdienst mehr in der Sixtinischen Kapelle zu halten, um den letzten Rest der dortigen Fresken zu schützen.

Ganz oben schleppen Engel zur Rechten und zur Linken die Marterwerkzeuge herbei: das riesige Kreuz, die Kreuznägel, die Dornenkrone, die Geißel. Andere tragen den Schandpfahl (die Säule), an welchem der Heiland gegeißelt wurde; alle aber bilden dichtgedrängte Gruppen in hastiger Bewegung. Diese Symbole sollen erinnern an das größte Liebesopfer, welches einst zur Errettung der Menschheit gebracht wurde: wer dadurch sich nicht für Christus gewinnen ließ, der ist auch verloren im Gericht. In weitem Bogen umrahmt von jenen Engelgruppen steht Christus hoch oben in der Mitte des Bildes, sofort erkennbar als die Hauptfigur des ganzen ungeheuren Gewoges. Er ist eingehüllt in ein Lichtmeer, welches sich verliert in einen Kranz von Engeln und Märtyrern; aus dem apollinisch gehaltenen Kopf tritt ein bartloses schönes Antlitz heraus, der gewaltig muskulöse nackte Leib ist nicht von einem über der Brust geschlossenen, sondern von einem regellos flatternden Mantel bedeckt. Christus ist aufgesprungen und bebt vor innerer Erregung; nicht blos mit beiden Händen, sondern mit seinem ganzen Menschen macht er eine drohend abwehrende Bewegung. In dem nächstverwandten Bilde zu Pisa legt er die Linke auf die Brust und erhebt nur die Rechte drohend; doch sind in beiden Händen noch die Wundenmale erkennbar. Alle drängen sich scheu an den Weltrichter heran und lauschen gespannt seinem vernichtenden Wort; Maria, zur Rechten ihres Sohnes stehend und mit ihm eine einzige Gruppe bildend, ist erschüttert zurückgewichen und verhüllt ihr Antlitz in grauenvollem Schmerz. Weder sie noch ihr Sohn trägt eine Krone,

vielmehr hat sie demüthig und angsterfüllt die Hände über die Brust gekreuzt; die Apostel und Heiligen aber bilden eine dichte Corona um den Herrn. Zu dessen Füßen insbesondere halten Märtyrer die Symbole ihrer einst erlittenen Qualen hoch empor, gewissermaßen um den Richter zu erinnern an das, was sie einst in seiner Nachfolge erduldet, und zugleich dessen Zorn gegen die Verworfenen recht anschaulich zu begründen. Man erkennt deutlich den h. Laurentius mit dem Rost, den h. Bartholomäus, welcher mit der einen Hand das Messer, mit der andern die ihm abgezogene Haut zeigt, den h. Sebastian mit dem Pfeil, die h. Katharina mit dem Rade, den h. Blasius mit der Hechel, den Apostel Simon Zelotes mit der Säge u. s. w. So sind diese Märtyrer eine nur allzu deutlich sprechende Erinnerung, wie zu allen Zeiten der Kirche gerade die treuesten Anhänger des Herrn am heftigsten verfolgt wurden, wie das Haupt selbst in den Gliedern gehaßt worden ist. Darf es uns da Wunder nehmen, wenn endlich, nachdem die duldende Langmuth und die tragende Liebe erschöpft sind, in Christo zwar nicht der Trotz eines Titanen, wohl aber jenes Ergrimmen im Geiste hindurchbricht, welches er einst als Menschensohn auf Erden gegenüber allen Greueln der Verwüstung empfand?

Man hat es getadelt, daß der Körper des Weltrichters förmlich hünenhaft gebildet sei; wir unsererseits deuten dies anders. Michelangelo hat Christum darstellen wollen als das Urbild ewiger göttlicher Schönheit und Kraft zugleich; wer möchte nicht diesem Gedanken an sich begeistert zustimmen? Wenn alle seine Vorgänger die geistige Bedeutung des Richters durch kolossale Körperformen ausdrücken wollen, so hat Michelangelo diese Grundidee mit Recht beibehalten; aber indem er die Körperdimensionen Christi einschränkte auf das künstlerisch zulässige Maß, hat er dieser Gestalt erst eine glaubhafte Naturwahrheit verliehen. Viel wichtiger aber ist uns die echt evangelische Auffassung, daß Christus hier geistig alles in allem ist;

die Madonna hat allen Einfluß verloren und weicht als ein schwaches Weib zurück; die stolze Bescheidenheit der Apostel und Heiligen, welche mit Christo sonst ihres Gleichen zu richten gekommen sind, ist in die Schranken einer ängstlich zuwartenden Stellung verwiesen. Das ist geradezu eine reformatorische That in Farben, welche, an dieser Stelle ausgeführt, um so schwerer ins Gewicht fällt. Das großartigste Wagniß aber besteht darin, daß Michelangelo selbständig einen neuen Christustypus geschaffen hat. Wenn er zu seiner genialen Erfindung des Gottvater-Typus an der Decke der Sixtina nun auch denjenigen des Sohnes hinzufügte, jenen als Urbild der Willenskraft, diesen als Urbild heiliger Schönheit sich denkend; wenn er zur Erreichung seines Ideals den Apollokopf in das Christliche übersetzte: so hat er das Einzigrichtige gethan, was eine christliche Phantasie hier thun mußte. Man weiß in der That nicht, ob man mehr den Muth oder die Leistungsfähigkeit bewundern soll, welche Michelangelo hier entwickelte und durch welche er sich sowohl als Künstler wie als Christ der ganzen Tradition seiner Zeit entgegenstellte. Wahrlich! Da die Menschen schwiegen in dieser Kapelle, so redeten — die Steine die Sprache des reinen Evangeliums!

In der mittleren Zone des Bildes erwecken die sieben Engel mit ihren Posaunen die Todten und breiten durch die aufgeschlagenen Bücher den Richterspruch für die Einzelnen vor. Ihnen reihen sich rechts und links die Gruppen der Seligen und der Verdammten an. Rechts von Christus erheben sich die Geretteten in das Reich der Vollendung mit einem großartigen Ausdruck des Triumphs, während von oben Engel mit der Kreuzesfahne herabschweben, um die Aufsteigenden dorthin zu geleiten. Einzelne umarmen sich in der Freude des Wiedersehens, Andere tauschen ihre Gedanken aus; einer trägt auf seinem Rücken einen Erwählten gen Himmel, ein Engel zieht ein Paar an einem Rosenkranz in die Höhe, und wie die

Scenen seliger Freude alle heißen mögen. Rechts aber werden die Verdammten durch Engel mit Gewalt zurückgedrängt und von Teufeln nach unten gerissen. Mit dem Kopfe voran stürzen viele Verdammte in die Tiefe; ganz unten aber entsteigen immer neue Schaaren den Gräbern als Gerippe, um erst mit bloßer Haut, dann mit Fleisch bekleidet zu werden. Die psychologisch überwältigende Schilderung der Verzweiflung aller Grade überschreitet nirgends die Grenzen einer auch im Grausigen noch erhabenen Schönheit. Der von Schlangen umwundene feiste Minos als Fürst der Unterwelt mustert mit kaltem Blick die sich nahenden Opfer; der Todtenfährmann Charon treibt mit seinem Ruder die Seelen aus der Barke hinaus, wo sie von satyrähnlichen Teufeln in Empfang genommen werden.

Um diese Auffassung des Michelangelo zu verstehen, muß man den Grundgedanken kennen, von welchem er sich leiten ließ. Der Künstler offenbarte das höchste Feingefühl, indem er weder blos die Wiederkunft Christi zum Gericht, noch auch die Folgen des Gerichts, sondern nur den Gerichtsakt selbst schildern wollte. Er warf den hergebrachten kirchlichen Typus über Bord, d. h. er malte nicht die Seligkeit selbst, nicht als ruhiges Sein und dauernden Besitz, um nicht durch diesen dem menschlichen Pinsel unerreichbaren Stoff in Langweiligkeit zu verfallen. Er malte ebenso wenig die Qualen der Verdammten selbst, um nicht das Erhabene in das Pikante verwandeln zu müssen: nein, er entfesselte nur den Sturm des Entzückens, mit welchem die Seligen in den Himmel eingehen; er entrollte nur die Brandung des Entsetzens, welche die Verdammten an das uferlose Meer einer qualvollen Ewigkeit hinüberspült. Wahrlich! es war eine Riesenaufgabe, durch alle dreihundert Figuren den einen Gerichtsakt selbst hindurchzittern zu lassen; Michelangelo aber hat sie gelöst und in der ganzen einheitlichen Bewegung die Beziehung auf den Mittelpunkt festgehalten. Es war eine ganz eminente Leistung, den Schluß der Welttragödie auch

malerisch als dramatische Aktion durchzuführen; nur erforderte das Wesen des Kunstwerks, daß es zu dieser ungeheuern Bewegung einen Ruhepunkt als Gegengewicht enthielt. Freilich brachte es der Stoff selbst mit sich, daß der Genius der Kunst hier nur im Erbrausen des höchsten Pathos, nicht aber im stillen sanften Säuseln der Verklärung an uns vorüberzieht. Wenn Michelangelo in die Fresken der Decke der Sixtina ungleich mehr von der olympischen Klarheit eines Fra Bartolommeo hineingelegt hat, als in sein Gerichtsbild an der Chorwand, so nöthigte ihn dazu die streng architektonische Gliederung jenes Gewölbes; andererseits klingt sein Zorn über das Scheitern der Reformation durch die Weltgerichtsfreske hindurch: als ein Künstler von Gottes Gnaden weissagt er hier im Allerheiligsten des Hohenpriesters der Christenheit, daß einst der himmlische Herr der Kirche eine Reinigung vollziehen werde, welche menschliche Macht und List nicht wieder hindern könne!

Man hat es an Michelangelo getadelt, daß er fast alle seine Gestalten nackt gebildet habe. Wir unsererseits sehen uns nicht gemüßigt, den großen Mann zu vertheidigen durch den Hinweis auf die großartige plastische Modellirung der angezweifelten Figuren. Wir bedauern auch nicht, daß er uns die Möglichkeit genommen hat, verschiedene Stände auf seinem Bilde zu unterscheiden: da, wo alles auf die psychologischen Zustände ankommt, sind die früheren irdischen Stände Nebensache. Obendrein ist es unendlich schwerer, in dieser Fülle von Gestalten die zahllosen Abstufungen der seelischen Verfassung der Gerichteten unmittelbar aus Antlitz und Körper, aus Bewegung und Haltung derselben heraus scheinen zu lassen, als durch umgehängte Zuthaten lesbar zu machen. Michelangelo aber hat die ungeheuere Aufgabe gelöst, allemal aus dem ganzen Menschen die kaum übersehbare Mannigfaltigkeit der Charaktere sprechen zu lassen; dabei aber sank er nie zu angequälter Großheit herab, sondern verkörperte das natürliche

Pathos wirklicher Leidenschaft. Nicht um zu schwelgen in der Bethätigung seiner künstlerischen Virtuosität bildete er diese grandiose Woge von Gestalten nackt: nein, wie vor dem alldurchdringenden Auge des Weltrichters alle Hüllen des Geistes fallen, so steht der Mensch auch leiblich in seiner ganzen Blöße vor ihm da im Gemälde. In diesem urgewaltigen Moment an die Geschlechtsunterschiede zu denken, wäre Prüderie; obendrein ist es biblisch, daß in der allgemeinen Auferstehung das ethische und das physische Sein, der sittliche Zustand und die äußere Erscheinung in noch viel schärferer Durchdringung ausgeprägt sein werden, als jemals hier auf Erden. Uebrigens erscheinen bei Michelangelo nur die Gerichteten völlig nackt; die dem Gericht entnommenen heiligen Himmelsbewohner tragen eine Gewandung: Maria ist völlig bekleidet, Christus hat einen Mantel umgeworfen, Johannes der Täufer ist gegürtet mit einem über der Schulter sich schließenden härenen Gewand, Petrus ist halb eingehüllt in ein Obergewand, mehrere Frauengestalten im Chor der Himmlischen sind der Madonna ähnlich. Der Künstler folgte also einem bewußten Prinzip.

Man könnte ferner noch an Michelangelo rühmen, daß seine Teufel zwar dämonisch furchtbar, aber nicht von abstoßender Häßlichkeit sind; seine Heiligen lächeln nicht als spiritualistisch verklärte Gestalten, sondern bewahren in all ihrer Wonne noch die Haltung von echten Menschen; seine flügellosen Engel bilden nicht eine himmlische Ordnung für sich, sondern schmelzen mit den Erwählten zusammen. Mit alle dem aber würde man noch nicht das Höchste ausgesprochen haben, was zum Ruhme des Meisters gesagt werden muß. Er hat ein in sich selbständiges Kunstwerk geschaffen, welches sich selbst auslegt; man versteht diese Gestaltenwelt auch ohne kirchlichen Kommentar. Wie Rafael in der „Schule von Athen“ die Geschichte der Philosophie in lauter Gruppen vertheilt und doch als eine

einzige große intellektuelle Geistesbewegung dargestellt hat: so schildert Michelangelo das Weltgericht als die höchste ethische Geistesbewegung. Wie der Urbinate in der Sixtinischen Madonna unter Aufgabe aller äußeren Attribute allein die innere Geistesmacht von Mutter und Sohn sich aussprechen ließ: so hat auch Michelangelo das Weltgericht als eine göttliche Nothwendigkeit erwiesen, welche mit der Majestät eines Naturgesetzes sich vollziehen muß.

Nur an einer Schwierigkeit ist Michelangelo gescheitert, weil diese überhaupt Niemand lösen kann: es ist unmöglich, die beiden Seiten des Gerichts in der Person Christi zu vereinigen. Thut man dies in der hergebrachten Weise, so schwebt Christus nur als die abstrakt typische Einheit von beseligender und verdammender Gerechtigkeit über dem ganzen Vorgange, und man könnte an seine Stelle fast noch besser das Kreuz als Zeichen der Scheidung von Guten und Bösen rücken. Es muß vielmehr die gleichzeitige aber entgegengesetzte Handbewegung in zwei verschiedene Gestalten Christi mit entsprechend verändertem Ausdruck übersetzt werden. Der Weltrichter des Michelangelo ist nur der Richter der Verdammten, welcher deshalb zu seiner Ergänzung Christum als brüderlichen Herrn der Guten bedarf. Die Einheit eines Kunstwerks wird nicht zerstört, wenn es aus zwei getrennten, aber innerlich zu einander gehörigen Hälften besteht. Soll Christus sowohl den Seligen wie den Verdammten gegenüber nicht blos symbolisch, sondern individuell sich verhalten, so müssen seine segnende und seine strafende Gerechtigkeit auch auf zwei verschiedene Bilder vertheilt werden. Ob wohl ein Genius einst kommen wird, welcher beide Aufgaben mit gleicher Meisterschaft löst?

Nur ein einziger der späteren Maler hält den Vergleich mit Michelangelo aus: Peter von Cornelius. Er schuf ein Weltgerichtsbild an der Chorwand der Ludwigskirche zu

München, woselbst es den Sieg des von dem dreieinigen Gotte vollbrachten Erlösungswerkes bedeuten soll. Dem Flächeninhalt nach ist es das größte aller Gemälde überhaupt, denn es bedeckt 2500 Quadratfuß; leider bringt ihm die Bauart der Kirche ein höchst ungünstiges stetes Halbdunkel. Diese Komposition von nahezu 130 Figuren hat Cornelius in vier Jahren eigenhändig ausgeführt, während Michelangelo auf einem Raum von 1800 Quadratfuß Malfläche etwa dreimal soviel Köpfe in sieben Jahren anbrachte. Cornelius legte auch hier alles Gewicht auf die Zeichnung und Modellirung im Dienst einer großen Gedankengebung; den Farbenglanz betonte er schon darum nicht, weil die Komposition als eine monumentale den Stempel einer gewissen Herbigkeit tragen sollte, welche durch abgedämpfte Farbe am besten wirksam wurde. Freilich bedingte das stete Halbdunkel der Altarwand eine zu große Häufung der gelbrothen Töne, sowie eine seltsame Behandlung der Schatten.

Oben in der Mitte sitzt Christus voll majestätischer Würde auf hohem Wolkenthron, umflossen von himmlischem Licht; der Oberkörper ist entblößt und der schmale Bart gespalten; das lange Haupthaar fließt strähnenartig vom ovalförmigen Haupte herab; die Augen künden weder Zorn noch Liebe, sondern nur ein tief innerliches Leuchten; der ganze Kopf spricht die ruhige, sich selbst gleiche Erhabenheit eines veredelten byzantinischen Typus aus. Mit der offenen, erhobenen Rechten ladet Christus die Frommen zu sich ein, mit der abweisenden Linken stößt er die Bösen zurück. Ueber ihm schweben drei Engel mit den Marterwerkzeugen und erinnern in diesem feierlichen Augenblicke daran, wie Christi Richterwürde auf seinem Erlöserleiden beruht. Rechts von ihm kniet die jugendlich schöne, gekrönte Madonna, in fürbittender Haltung zum Sohne emporblickend; links kniet Johannes der Täufer, die Hände über der Brust gekreuzt. Rechts und links in abgemessenem Abstand von dieser Gruppe schließen sich in perspektivischer Verkürzung die Apostel

und die Heiligen des alten Bundes an, unter deren meisterhaften Köpfen ganz besonders derjenige des Moses fesselt. Unter Christus sitzt in finsterem Ernst der Cherub mit dem aufgeschlagenen Buch des Lebens und des Todes, während rings um ihn vier Engel mit Posaunen nach allen Himmelsgegenden zum Gericht rufen. Die untere Hälfte des Bildes wird von Paradies und Hölle eingenommen. Rechts von Christus steigen die Seligen empor unter Führung von Engeln mit meistens weiblichen Zügen, darunter Greise und Jünglinge, Geistliche, Könige und Bettler. Unverkennbar wird Dante von Beatrice emporgeleitet und unter den Auferstehenden König Ludwig I. von seinem Schutzengel in Empfang genommen — eine Huldigung für den Stifter des Bildes, welche uns moderne Menschen unangenehm berührt. Luther und Goethe befinden sich nicht unter den Verdammten oder den Seligen, wie man oft gefabelt hat; wohl aber hat sich Cornelius bereit erklärt, Luther eine Stelle unter den Himmelsbewohnern anzuweisen, als man den protestantischen unter den drei geistlichen Heuchlern in der Hölle auf den großen Reformator deutete. Ein glücklicher Gedanke war es, weiter hinauf auch den frommen Malermönch Fra Angelico da Fiesole mit seinem Engel schweben zu lassen als Repräsentanten der auch im Himmel fortlebenden gläubigen Kunst.

Auf der andern Seite findet die entgegengesetzte Bewegung statt: die Schwere ihrer eigenen Sünde zieht die Verlornen in die Tiefe. Auch unter ihnen befinden sich Könige und Geistliche: ein gekröntes Haupt wird von zwei Teufeln geradezu nach unten gestoßen und gerissen. Gute Engel, mit Schild, Schwert und Lanze bewaffnet, weisen die Verworfenen von der Pforte des Himmels zurück und Teufel zerren die Unglücklichen in den Abgrund. In der Hölle selbst thront der physisch gewaltige Satan, von Opfern der Todsünden umringt. Der Neid erscheint in Gestalt eines Verdammten, welcher einen Genossen seiner Qual nicht loslassen will; die Schwelgerei als nackter

Schlemmer, welcher vor dem Satan auf den Knieen sich windet; der Geiz als ein abgezehrter Wucherer, welcher seinen Beutel noch jetzt vor dem Höllenfürsten zu verbergen sucht. An den Knieen des Schlemmers blickt der Kopf eines Zornigen hervor, über ihm wird der Busen einer Wollüstigen mit spitzen Haken zerrissen, noch höher schleppt ein Teufel den Trägen herbei. Die Heuchelei endlich wird durch zwei Inquisitionsrichter und einen protestantischen Geistlichen charakterisirt, deren Züge den Versuch andeuten, ob die Herren selbst den Satan noch täuschen können. Als Fußschemel benutzte Lucifer die Häupter von zwei Verräthern: des Judas Ischarioth und des Segestes. Der treulose Jünger hält noch in der einen Hand den abgerissenen Strick, in der andern den Beutel mit den dreißig Silberlingen. Die Henkersknechte des Satans warten ihres grausigen Amtes: ein Teufel geißelt einen der Verdammten mit Schlangen, ein anderer reißt Ehebrecher von einander, ein dritter schleppt einen Mann fort an Schlangen, welche dessen Füße knebeln. So sind die Sinnbilder der Höllenstrafen durch den Geist echter Kunst veredelt; geradezu grausig schön ist besonders der Ausdruck der Verzweiflung in den Zügen jenes Weibes, welches ihren Geliebten noch am Haar festhalten möchte.

Ganz unten in der Mitte endlich vollzieht Michael die Scheidung der Auferstandenen. Er hält mit der Linken seinen mächtigen Schild gegen die Hölle und zückt in der Rechten das Schwert. Ueber dem Panzer trägt er das Gewand der Engel, das Haupt ist von einem Glorienschein umflossen, und so ist er die strahlendste Verklärung des aus der Sophienkirche in Konstantinopel stammenden Typus. Rührend sind zwei Scenen, welche sich unter den Auferstandenen abspielen: ein Engel setzt einem Paar den Kranz der Vereinigung auf, welcher den Beiden anscheinend im irdischen Leben versagt geblieben ist; ein anderer Engel schützt mit Schild und Schwert ein bildschönes, vor ihm knieendes Weib, welches ein Teufel als Beute

davontragen möchte. Wenn so der Erzengel Michael in der unteren Partie des Bildes den Vollzug der göttlichen Macht, der streng blickende Engel mit dem Buch des Lebens über ihm aber die Stimme des Gewissens repräsentirt, und endlich über beiden in gerader Verlängerung Christus thront: dürfte man dies dahin deuten, daß im Gericht die Macht der Heiligkeit untergeordnet ist, und beide wiederum stehen unter der Gnade?

Jedenfalls ist diese Komposition nicht mehr dramatisch im Sinne des Michelangelo, sondern in ihrer Symmetrie und kirchlichen Symbolik eine wunderbare Vermählung von epischer und lyrischer Malerei, was natürlich einzelne dramatische Motive nicht ausschließt. Soll durchaus das ganze Weltgericht in ein einziges Bild zusammengedrängt werden, wie dies allerdings bei einer Freske der hinteren Altarwand von selbst sich ergiebt, so ist allerdings diese Art der Darstellung die richtigste in einem dem Gottesdienste geweihten Raume. Als Kunstwerk vom Standpunkte der Aesthetik aus gewürdigt steht die Leistung des Michelangelo höher, der religiös erbauliche Eindruck aber ist größer bei Cornelius. Dabei liegt ein Hauch von antiker Strenge über dem Werke des Letzteren; der streng architektonische und doch freie Aufbau erreicht die vollendete Durchsichtigkeit eines idealen Organismus, eine wohlthuende Ausgleichung von Bewegung und Ruhe. Cornelius hat die Grundstimmung einer feierlichen Ueberweltlichkeit bewahrt und dennoch innerhalb derselben das Allgemeinmenschliche mit überzeugender Wahrheit am gehörigen Orte ausgeprägt. Den heiligen Gestalten hat er vielfach eine hinreißende Schönheit und die unendliche Tiefe eines himmlischen Seelenadels verliehen; ganz besonders der Beatrice und dem Michael, den man geradezu als die Durchdringung von männlicher Kraft und weiblicher Milde bezeichnen kann. Das menschliche Böse hat der Meister wohl zur Häßlichkeit, aber nie zum Fratzenhaften herabgedrückt; er hat ihm also die un-

verwischbaren Züge des einstigen göttlichen Ebenbildes noch gelassen. So weit aber das Böse als thierisch roh und wild sich äußert, hat es Cornelius auch durch entsprechende thierische Merkmale versinnlicht. Satan wird charakterisirt als Urquell aller dämonischen Gewalt im physisch-ethischen Sinne des Wortes; die Brust entblößt sitzt er da in ruhigem Trotze, seiner Opfer gewiß. Er hat keine Krallenfüße und Hände; doch besitzt er Fledermausflügel und thierische Ohren mit darum geführten Hörnern. Ein mächtiger Bart umrahmt das derbe Antlitz, der Kopf ist umflossen von einem zackigen, unruhig flackernden Feuerscheine, dem höllischen Gegenstück der himmlischen Glorie. So ist allerdings dieser Satan viel großartiger gefaßt als seine ihm dienstbaren Spießgesellen; doch erreicht er an Genialität der Erfindung nicht den urbösen Engel der Kamposanto-Kartons.

Ein Mangel des Bildes bleiben übrigens einige katholisirende Züge, wie sie ja an einem gläubig katholischen Maler und in einer rein katholischen Kirche wohl begreiflich sind. Die fürbittende gekrönte Maria ist ebenso gedacht wie die schmerzensreiche Mutter in der berühmten Pietà des Michelangelo: als die kaum erblühte Jungfrau, welche nur einmal geboren und auch in ewiger Jungfräulichkeit neben ihrem Sohne im Himmel regiert. Darum spricht auch nicht aus ihren Zügen die Weichheit innigen Bittens, sondern nur ein abstrakter, bis zum Aeußersten verdünnter Idealismus. Noch weniger hält sich dieser Christus auf der Höhe der modernen Kunst. Obwohl die Wundenmale alle sichtbar sind und der Richter einen furchtbar ernsten Akt vollzieht, verräth doch sein Antlitz und seine ganze Haltung keine innere Bewegung; die geistestiefen Augen blicken hinaus in unbegrenzte Ferne und bekunden keine Beziehung zu dem da unten sich abspielenden Vorgange. Ein derartig starrer Herrscher bedarf allerdings, daß er durch die Fürbitter rechts und links er-

weicht wird; aber auch diese sind keine wahrhaft beseelten Gestalten, sondern verharren in einer gewissen kalten Klassicität. Wenn die Maler der altchristlichen und der mittelalterlichen Kirche es oft genug nicht hinausbrachten über einen mehr oder minder belebten byzantinischen Typus Christi, so sind sie entschuldigt durch die Schwäche ihres Könnens und durch die Schranke des Dogmas: ihr Heiland ist eben nur der von der Kirche zur Ruhe in seinen Himmel verwiesene Logos, welcher seine Stellvertreter auf Erden regieren läßt. Wenn aber ein Cornelius das strähnenartige, weiche, gescheitelte Haar, die lange Nase und besonders den geschmacklos dünnen Flaum des Jünglings im 19. Jahrhundert wiederholt, so erscheint uns dieser archaisirende Idealismus ebenso schwächlich, wie umgekehrt der mit archaisirenden Elementen versetzte Realismus eines Ed. v. Gebhardt. Diesen Mangel hat die Kunst schon vor Jahrhunderten gefühlt und deshalb die bei Christus mangelhafte Aktion sowie den Ausdruck düsteren Ernstes in die Person des Michael verlegt; unser modern christliches Empfinden kann sich aber damit nicht zufrieden geben, daß der Weltrichter gewissermaßen nur als stummer Wächter und Zeuge da oben thront, daß er eine abstrakt göttliche, aber menschlich unwahre Ruhe in diesem furchtbaren Akte bewahrt, als rollten sich da vor ihm nur die Stifte einer Spielwalze ab. Nein, da wo die ganze Welt der Kreaturen ein einziges großes Zeugniß für die sie durchwaltende sittliche Freiheit ist; da, wo die vor den Thron des Richters Gerufenen erzittern in allen Lebenstiefen: da muß auch die ewige Liebe selbst erglühen, sei es als die Lebenssonne, welche hinfort im Himmel den Geretteten leuchtet, sei es als der Vulkan, welcher sich öffnet, um die Mörder ihres Glückes zu verschlingen. Im Uebrigen aber wollen wir uns dankbar freuen, daß wir das großartige Werk von Cornelius besitzen: vom Geist einer wahrhaft göttlichen Kunst ist es jedenfalls beseelt.

Laokoon und Niobe.

Die bildende Kunst hat Vorgänge aus dem weiten Gebiet des Schmerzes sich stets viel lieber zum Vorwurf genommen, als solche aus dem Reich der Freude. Nicht minder hat die Poesie aller Zeiten Scenen tiefsten Leides ergreifender besungen, als Zustände des höchsten Glückes; und wohl nur die Musik vermag mit gleicher Kraft die Gefühle der Lust wie der Unlust zu umspannen, dieselben in allen Abstufungen wiedergebend. Ist doch die Darstellung des Schmerzes in der bildenden Kunst ausgiebiger an Arten und Graden, leichter zu erreichen in der Beherrschung der Formen, dankbarer hinsichtlich ihrer Wirkungen, als eine künstlerische Versinnlichung der Wonne und Seligkeit. Die Kunst darf ja rechnen mit der Thatsache, daß auf dem weiten Erdenrund das Maß des Wehes voller ist, als dasjenige des Wohles; so soll auch sie an ihrem Theile die Schmerzen des Lebens tragen helfen, indem sie den Schmerz in seiner Tiefe, Berechtigung und Reinigungskraft aufweist. So reichen Segen verbreiten freilich nur die Urbilder, nicht aber die Zerrbilder des Schmerzes; nur aus ihnen schöpfen wir das stolze Bewußtsein, daß der wahre Schmerz trotz all seiner Herbigkeit ein erhabenes Vorrecht der menschlichen Natur ist. Es bleibt freilich dem Einzelnen anheimgestellt, ob er die ihm auferlegten Schmerzen nur als Strafe oder auch als Sühne tragen, sie blos als Uebel oder auch als Kreuz durchkosten will. Die Kunst aber hat unter

allen Umständen die priesterliche Pflicht, den Schmerz möglichst von seiner idealen Seite zu fassen und ihre besten Schöpfungen dieser Art in Zusammenhang zu bringen mit menschlicher Schuld und göttlichem Walten. Insbesondere die Plastik vermag nur dann die Majestät des Schmerzes zu verewigen, wenn sie sich leiten läßt von der Grundstimmung des Dichterwortes: „Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude". Möglich wird ihr dies nur, wenn sie wurzelt in dem Glauben, daß die Gottheit nicht blos nach ihrer Gerechtigkeit, sondern auch nach ihrer Gnade und Barmherzigkeit die Menschheit führt. Ruht aber ein Kunstwerk auf einer Weltanschauung, welche nur bedingungslose Unterwerfung unter den Willen der Gottheit kennt, so wird dessen Schöpfer wohl alle Einzelheiten idealisiren und dadurch den äußeren Gesammteindruck zu einem harmonischen abrunden können; aber es gelingt ihm nicht, den verlorenen Stachel des Schmerzes zu entfernen. Nur da, wo die Gottheit größer gedacht wird in ihrer Liebe als in ihrer Selbstherrlichkeit; wo sie geglaubt wird als persönlich eingehend in die Hinfälligkeit der Menschennatur und das Leid der Sterblichen empfindend wie ihr eigenes: nur da vermag auch die Kunst den Schmerz des Menschen zu adeln und ihn zum Ausdruck zu bringen als Glied einer zwar unvollkommenen, aber doch moralischen Weltordnung. Jene Schreckensscenen aber, wo Menschen zermalmt werden von den entfesselten Elementen; alle Martern, welche erinnern an die Blindheit des Fanatismus; alle Kämpfe überhaupt, worin nur menschliche Leidenschaften walten: sie alle entbehren jener sittlich veredelnden Wirkung, welche von den höchsten Schöpfungen der Plastik ebenso ausgehen soll wie von einer Tragödie. Möglich aber ist eine derartige Weihe nur bei solchen Stoffen, in welchen menschliches Fehlen unmittelbar zu der Vorsehung in Beziehung gesetzt wird. Der Malerei mag es vorbehalten bleiben, die Schmerzen auch als Qualen wiederzugeben, z. B. den Zustand der Verdammten auf Weltgerichtsbildern; die Bildnerei aber muß

sich ihrer Grenzen bewußt bleiben und sich beschränken auf die Tragödien des seelisch-leiblichen Schmerzes. Immerhin mag auch in ihr das episch erzählende Relief sich mehr im dekorativen Stil bewegen und wegen seines skizzenhaften Charakters sowohl die körperlichen wie die dem eigentlichen Schmerz verwandten Affekte der Aergers, Grolles, Ingrimms schildern; die plastische Gruppe aber ist als Rundbild in sich selbst so bedeutungsvoll, daß sie nur den wirklichen Schmerz verkörpern darf, und zwar niemals den blos leiblichen, sondern stets den leiblich-seelischen oder den rein seelischen. Je nach dem behandelten Stoffe wird der Ausdruck in einer solchen Gruppe lyrisch oder dramatisch sein; die Hauptsache aber bleibt, daß die Gruppe in sich selbst einen Abschluß sowie eine (wenigstens beginnende) Versöhnung enthält. Allerdings braucht nicht das Auge des Beschauers dieses hochwichtige Moment abzulesen, wohl aber muß die Phantasie des Betrachtenden so sehr mit dem Gegenstande vertraut sein, daß sie sich ohne weiteres den geistigen Hintergrund der betreffenden Handlung ergänzt.

Trotz dieser Hervorhebung des seelischen Schmerzes möchten wir aber doch den leiblichen Schmerz nicht unterschätzt wissen. Der menschliche Körper ist ein so köstliches Gewächs und steht in seinen edleren Theilen in einer so engen Verbindung mit dem Geist, daß gerade die Plastik zur Darstellung des leiblichen Schmerzes berechtigt und berufen ist wie keine andere Kunst. Nur soll er nicht als Selbstzweck auftreten, sondern an einer irgendwie bedeutsameren Persönlichkeit mit einem Seelenleiden verbunden erscheinen. Selbst der Schmerz von Verwundeten oder Sterbenden darf nicht lediglich als körperliche Empfindung auftreten, sondern muß irgendwie einem sittlichen Zusammenhange eingereiht sein. Schildert nun eine solche Gruppe einen erhebenden Schmerz lyrisch oder dramatisch, so macht sich zunächst schon in der Wahl des Materials eine Art von Beruhigung und Verklärung geltend. Wird nämlich der beste weiße

Marmor verwendet, so schließt dessen Lichtnatur und paradiesische Reinheit eine Idealisirung des Schmerzes ein. Es entspricht ferner dem Schönheitsgesetz der Kunst überhaupt und dem edlen Maß der Plastik insbesondere, daß nicht das Grausige und naturalistisch Gemeine, sondern nur das tragisch Weihevolle einer bestimmten Leidensscene veranschaulicht wird. Wir können dahin gestellt sein lassen, ob in technischer Hinsicht die Darstellung des leiblichen oder die des seelischen Schmerzes größere Anforderungen macht an den Künstler; jedenfalls aber ist es gerade für die Plastik außerordentlich schwer, den rein geistigen oder rein seelischen Schmerz von den so nahe verwandten Stimmungen der Schwermuth, der Hoffnungslosigkeit, der Resignation zu unterscheiden. Im echten Schmerz liegt trotz alles Erleidens doch noch die geheime Magie verborgen, welche die Kraft des Handelns mitten im Leid übt; ebendarum ist er der plastischen Verewigung werth, während die bloße Melancholie als etwas Traumhaftes besser der Malerei überlassen bleibt.

Sowie nun die Griechen in der Plastik überhaupt die größten Meister gewesen, so waren sie es besonders auch in der Darstellung des Schmerzes. Weltberühmt ist je eine Gruppe, worin sie den leiblich-seelischen und den seelisch-leiblichen Schmerz in mustergültiger Weise veranschaulicht haben: Laokoon mit seinen Söhnen, Niobe mit ihren Kindern. Weil beide Kunstwerke zum eisernen Bestand der Menschheit gehören, so ist unzählige Male von Berufenen und Unberufenen über sie geurtheilt worden. Aber fast regelmäßig beging man den Fehler, sie nicht als rein griechische, sondern als allgemein menschliche Kunstschöpfungen aufzufassen; man las etwas in sie hinein oder zwang ihnen geradezu etwas ab, was sie gar nicht enthalten können. Es erscheint so selbstverständlich, daß ein Kunstwerk zunächst aus allen den Bedingungen heraus gewürdigt werde, unter denen es entstanden ist; unbewußt aber hat man außerordentlich oft gegen diesen obersten Grundsatz der Kritik ge-

sündigt, und zwar nirgends mehr als bei der Betrachtung der hellenischen Werke. Gerade das, was vom Standpunkte der modernen Betrachtung aus als Mangel gedeutet werden muß: die Beschränkung auf den nationalen Geist, gerade dies half ihnen die Unsterblichkeit erringen. Es ist eine verhängnißvolle Täuschung, immer wieder das Allgemein-Menschliche als Abstrakt-Menschliches sich vorstellen zu wollen. Die Frage kann nur sein, wieviel vom Ideal- oder Allgemein-Menschlichen in der Besonderheit des griechischen Ideals beschlossen war und niedergelegt sein konnte. Es ist sehr wohlfeil, in einen jener Hymnen auszubrechen, welche seit Jahrhunderten dem Laokoon und der Niobe gesungen worden sind; aber es ist nicht leicht, beide Schöpfungen zunächst nur als Grieche und dann erst als moderner Mensch zu beurtheilen. Und dennoch dürfen die antike wie die neuzeitige Kunst gleichmäßig von uns fordern, daß wir eine jede mit dem ihr gebührenden Maßstabe messen; daß wir uns fortwährend des Zusammenhanges bewußt bleiben, innerhalb dessen die griechischen Meister schufen und allein zu schaffen vermochten.

Es wäre eine ebenso umfängliche wie zwecklose Arbeit, wenn wir auch nur alle hervorragenden Stimmen hier aufzählen wollten, welche über Laokoon und Niobe laut geworden sind. Ist es doch schon für den Verfasser mühsam genug, sich da hindurchzuarbeiten zu selbständigem Urtheil, geschweige denn für den Leser. Die Mehrzahl der ästhetisirenden Kunstdilettanten hat die Lobsprüche nachgeredet, mit denen unsere Klassiker den Laokoon überhäuft haben; eine Minderzahl hat dem übertriebenen Rühmen einen ebenso einseitigen Tadel entgegengesetzt, und wohl nur die wenigsten haben die richtige Abwägung aller jener Momente gefunden, aus welchen sich eine gerechte Beurtheilung aufbauen muß. Wenn einst J. J. Winckelmann mit uneingeschränkter Bewunderung vom Laokoon sprach, so erklärt sich dies genügend daraus, daß die vollendetsten Erzeugnisse der griechischen Plastik ihm noch nicht bekannt waren. Da aber

die absolute Vollendung der griechischen Plastik das Grunddogma seiner archäologischen Anschauungen war, so müssen viele von Winckelmann's Aussprüchen erst in die Redeweise unserer Tage übersetzt werden, um wenigstens bedingt haltbar zu erscheinen. Winckelmann's oft so feinsinnige Beobachtungen stolziren doch in einer so überschwänglichen Sprache einher, daß seine Gabe des poetischen Nachempfindens oft mehr blendet als erhellt und befruchtet. Es sei als Beleg nur folgende Aeußerung angeführt: „Laokoon leidet wie ein großer Mann (?), weil der Schmerz des Körpers und der Seele durch den ganzen (?) Bau der Figur mit gleicher (?) Stärke vertheilt ist.“ „Sowie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so sehr wüthen: ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei aller Leidenschaft eine große und gesetzte Seele.“ In ähnlichem Sinne hat sich Lessing geäußert. Er rühmt den griechischen Bildhauern nach, daß ihnen Wuth und Verzweiflung in den Zügen ihrer Gestalten als unmöglich erschienen wären. In Bezug auf ein Rundbild wie Laokon hatte er Recht; im Uebrigen aber ist sein Satz überholt durch die Friese des Apollotempels von Phigalia, des Mausoleums zu Halikarnaß, des Altarbaues zu Pergamon; auch die vielfachen Schlachten der Lapithen und Kentauren, der Kentaurenkampf in den Metopen des Parthenon, das hintere Giebelfeld des Zeustempels zu Olympia können gegen Lessing herangezogen werden. Sie alle beweisen, daß die Griechen in den Reliefs allerdings dazu fortgeschritten sind, alle Aeußerungen des leiblichen Schmerzes bis zu krampfhafter Verzerrung der Gesichtszüge plastisch zu verkörpern. Uebrigens hatte Lessing nur darin Recht, daß die Bildhauer ihren Laokoon nicht so schreien ließen wie der Dichter Virgil den seinigen; aber er irrte in der Annahme, daß die Klagelaute jenes Priesters nur ein Seufzen gewesen seien. Laokoon stößt vielmehr verhaltene Schmerzenslaute aus, welche mindestens dem heftigen Stöhnen eines starken Mannes gleich-

kommen. Endlich dürfte sich heutzutage ein Kritiker wohl kaum so allgemein ausdrücken wie Schiller oder Goethe, denen natürlich ihr mangelhaftes Urtheil auf dem Gebiete der bildenden Künste nicht zum Vorwurf gemacht werden kann. Da soll „Laokoon den Kampf der Intelligenz mit den Leiden der sinnlichen Natur“ vergegenwärtigen; da soll „das schöne und anmuthige Werk (?) alle Kunstbedingungen erfüllen“. „Wie die Gruppe jetzt da steht, ist sie ein fixirter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblick, da sie gegen das Ufer anströmt“. Sehr geistreich; nur schade — mehr geistreich als wahr. Was hieran wahr ist, werden wir ganz anders zu fassen haben. Immerhin sind derartige allgemeine Wendungen an Dichtern noch hundertmal eher verzeihlich, als an Kunsthistorikern von Fach. Sogar einem J. Burckhardt entschlüpft die flache und schiefe Bemerkung: „Laokoon mäßigt den Schmerz und giebt dadurch ein sittliches Moment kund“. Selbst der bedeutende C. Schnaase sinkt herab zu der banalen Wendung, daß der Geist des Laokoon in den höchsten Schmerzen den Körper noch aufrecht erhalte. Laokoon mäßige den Ausbruch der Klage und empfinde im Hinblick auf die Pein der Kinder das eigene Leiden weniger (?!). „Laokoon klagt, aber er schreit nicht; sein Antlitz hat einen Zug (sic!) des Unmuths (?), des Vorwurfs über die unverdiente Strafe (?); in den Falten der Stirn sieht man, wie noch die Kraft der Seele mit den körperlichen Schmerzen ringt.“

Auch das, was der große Archäolog Otto Jahn einmal äußert, ist mehr blendend zugespitzt als zutreffend: „In der Niobe ergreift uns die sittliche Macht einer Tragödie, im Laokoon hingegen packt uns nur die Erschütterung einer entsetzlichen Katastrophe“. Der so gerecht urtheilende und tief grabende Overbeck vertritt einen ähnlichen Standpunkt und ist geneigt, den Laokoon zu Gunsten der Niobe mehr herabzudrücken, als statthaft sein dürfte. Verzeiht man einmal den Künstlern

den Irrthum, daß sie die Katastrophe des Laokoonmythus plastisch dargestellt haben, so kann man meines Erachtens Overbeck nicht folgen bis zu folgender Ausstellung: „Die Gruppe des Laokoon an sich wirkt nur pathetisch auf den Beschauer; was der Mythus von ethischem und ideellem Gehalt besaß, gerade das ist in die Gruppe nicht übergegangen.“ Auch ich habe früher dieser Anschauung gehuldigt, und ich empfand es als eine Genugthuung, daß der Bildhauer Dannecker den Anblick der Laokoongruppe niemals lange ertragen konnte. Aber je länger je mehr sah ich mich dahin gedrängt, alle wesentlichen Momente der an Laokoon zu übenden Kritik noch einmal sorgfältig durchzudenken, und so gelangte ich dahin, den letzten Satz Overbeck's wenigstens einzuschränken. Ich bin jetzt überzeugt, daß allerdings der ethische und ideelle Gehalt des Laokoon-Mythus in die Gruppe übergegangen ist, soweit dies plastisch möglich war. Und so möchte ich denn den Versuch wagen, für den Laokoon und die Niobe den richtigen Gesichtswinkel der Betrachtung zu finden, und nicht etwa über beide Werke — hinweg, sondern von ihnen — heraus zu reden.

Das Urtheil über den künstlerischen Werth der Laokoongruppe mußte zunächst schon darum schwanken, weil man nicht wußte, in welche Zeit die Entstehung derselben fiel. Obwohl die Gruppe in den Thermen des Titus aufgefunden wurde, hat sie doch wahrscheinlich einst im Palast dieses Kaisers gestanden. Man fabelte nach Plinius, daß das ganze Werk aus einem einzigen Steinblock gehauen sei, bis man erst nach Jahrhunderten sechs ineinander gefugte Stücke erkannte, aus denen das Ganze zusammengesetzt war. Die Frage, ob man es mit dem wirklichen Original oder nur mit einer ausgezeichneten Kopie zu thun habe, ließ sich dahin entscheiden, daß der ersteren Annahme die größte Wahrscheinlichkeit zukäme. Wohl aber blieb zu beachten, daß die Gruppe (im Vatikan) unter der archäologisch

mangelhaften Bildung und besonders unter einer Sitte der Renaissance schwer gelitten hatte. Sie wurde in einer so auffallend falschen Weise ergänzt, daß die Kritik nach gewissen Seiten hin geradezu irre gehen mußte; außerdem verlor sie durch das damals übliche Poliren jene rauhere Oberfläche, welche die Echtheit des Originals verbürgte und gerade in diesem Falle dem dargestellten Gegenstande angemessen war. Aus dem Fehlen der Künstlerinschrift ist schwerlich ein Beweis abzuleiten, daß wir einer bloßen Wiederholung des Originals gegenüberstehen. Diese Inschrift kann ja auf der Basis gestanden haben, welche der Gruppe in Kleinasien als Untersatz diente; solche Basen pflegten die Römer nicht mit dem Kunstwerk zugleich nach der Reichshauptstadt zu transportiren, weil sie ein leicht zu ersetzendes todtes Material waren. Jedenfalls aber betone ich eine Forderung auf das Nachdrücklichste. Es darf nämlich ein möglichst eindringendes und allseitig gesichertes Urtheil nach keinem noch so vorzüglichen Gipsabguß, Kupferstich oder Holzschnitt allein gefällt werden, sondern nur nach dem Original. Ist dies dem Kritiker nicht zugänglich, so muß er sich halten an einen dem Original gleich großen, guten Gipsabguß und an eine direkt vom Original abgenommene Photographie, welche aber nicht zu klein sein darf und vom richtigen Standort aus aufgenommen sein muß. Ich will offen bekennen, daß ich früher einseitig über das berühmte Kunstwerk geurtheilt habe, weil ich dieser doch so selbstverständlichen Rücksicht nicht nach allen Seiten hin genügte.

Die Laokoongruppe nimmt in der Kunstgeschichte aller Zeiten einen so hervorragenden Rang ein, daß es als eine schmerzliche Lücke empfunden werden mußte, den Ursprung derselben nicht sicher zu wissen. Es war geradezu peinlich, daß die Archäologen in der Zeitbestimmung einen Spielraum von drei Jahrhunderten durchtasteten. Die Einen ließen sie während der Regierung des Titus entstehen, die Andern verlegten sie

zurück in den Anfang der Diadochenperiode. Endlich gewährte die Bloßlegung der Pergamenischen Skulpturen einen bestimmteren Anhalt, leider auch diesen noch als einen viel umstrittenen. Zu dem großen Pergamenischen Altarfries gehört nämlich auch ein Hochrelief, welches den Tod eines Giganten durch die heilige Schlange der Athene darstellt. Da das beidemal verwendete Motiv des Schlangenbisses in der griechischen Plastik nicht wieder vorkommt, so können auch Laokoon und der Altar von Pergamon nicht durch eine größere Kluft von einander geschieden sein. Letzterer stammt nun sicher aus der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts vor Christo, so daß nur streitig bleiben kann, ob die Laokoongruppe früher oder später als jener Fries entstanden ist. Da erscheint es uns denn als einzig zulässig, den Vorrang nicht blos hinsichtlich des Kunstwerthes, sondern auch der Zeit dem Laokoon zu lassen. Wohl kann dieser nicht mehr der klassischen Epoche selbst angehören, weil in derselben die Wahl eines solchen Stoffes, das Vorwiegen der Formgebung über den Inhalt, das Zurückdrängen des Ethos zu Gunsten des Pathos nicht möglich gewesen wäre. Andererseits aber nöthigen uns triftige Gründe, die Entstehung des Laokoon in eine Zeit hinaufzurücken, in welcher man sich der Ueberlieferung der klassischen Epoche noch vollbewußt war. Besaßen doch die Meister des Laokoon eine Verbindung von schöpferischer Phantasie und eminenter Berechnung, wie sie nur am Anfang der nachklassischen Blüthe noch möglich war; haben sie doch den sittlichen Hintergrund des Laokoonmythus auch in der Haltung des Apollopriesters so stark auszuprägen gesucht, wie dies eine spätere Zeit nicht mehr gethan hätte. Allerdings ist ihre Formgebung eine beispiellos ausgeklügelte; gleichwohl aber darf man ihnen nicht den Vorwurf machen, daß sie die Virtuosität des Vortrags zum Selbstzweck hinaufgeschraubt hätten. Die Stilisirung der Laokoongruppe athmet jenen wohlthuenden Idealismus, welcher mit realistischen Elementen derart gesättigt ist, daß

die Naturwirklichkeit stets zur Naturwahrheit künstlerisch umgebildet erscheint. In Laokoon sind Gehalt und Form noch organisch verschmolzen, sind die idealistischen und die realistischen Elemente ineinander gearbeitet; im Pergamenischen Fries aber laufen beide unvermittelt nebeneinander her, wie solches dem Eklekticismus als Anhängsel einer nachklassischen Periode eigen zu sein pflegt. Die Künstler von Pergamon haben sich nicht entschließen können, auf ihrem Fries das Beiwerk dem Wesentlichen zu opfern, sondern sie haben auch jenes naturalistisch treu wiedergegeben. Wie so oft in der Kunst, so soll auch hier das Betonen des Nebensächlichen hinwegtäuschen über wichtige Mängel in der Hauptsache. Bei Beurtheilung der Pergamenischen Skulpturen darf man sich nicht blenden lassen durch die Kolossalität des ganzen Werkes überhaupt, sowie der einzelnen Gestalten insbesondere; man darf auch nicht hängen bleiben an der malerischen Fülle der Gruppen und dem hochgesteigerten Pathos der Kampfesscenen. Zunächst fehlt den letzteren das Erhebende einer echten Tragik, denn es ist ja etwas ganz anderes, ob ein uns wesensverwandter Geistesriese wie Prometheus den Kampf mit den Göttern aufnimmt, oder ob Schlangenmenschen in wilder Wuth sich aufbäumen, um hoffnungslos abgethan zu werden.

Sodann aber gestattete auch der Stil des Hochreliefs den Künstlern von Pergamon, ihre Gestalten in einer gewissen Allgemeinheit zu lassen; es ist aber der abstrakte Idealismus dieses dekorativen Stiles entschieden leichter zu treffen, als der Real-Idealismus einer freistehenden Gruppe wie des Laokoon. Es zeugt von tiefem künstlerischen Verständniß, daß die Meister desselben auf jene naturalistische Treue verzichteten, welche an den Schlangen, Waffen, Thierfellen 2c. des Pergamenischen Frieses so auffällig hervortritt. Sie haben nicht mit dem Material der Plastik gemalt oder rhetorisches Pathos entwickelt; vielmehr ist es ihr hohes Verdienst, sich innerhalb des plastischen

Schönheitsideals gehalten zu haben. Da wäre es denn wider allen natürlichen Verlauf der kunstgeschichtlichen Entwicklung, daß das idealere, einfachere Kunstwerk dem malerisch-dramatischen geschichtlich gefolgt sein soll. Der Laokoon kann wohl stammen aus einer Zeit, da der Bruch mit der antiken Religion bereits schmerzlich empfunden wurde; aber dennoch mußte das in der klassischen Epoche herrschende Formprinzip noch so mächtig sein, daß die rein malerische Behandlung eines geradezu brutalen Stoffes, wie sie im Farnesischen Stier sich erhalten hat, ausgeschlossen war. Die Laokoongruppe verhält sich zu den Gebilden der eigentlich klassischen Epoche ungefähr wie Karl Maria von Weber zu den Klassikern in der modernen Musik. Weber behält die klassischen Formen bei, erfüllt sie aber mehr mit schönen und charakteristischen Klängen, als mit streng psychologischer Charakteristik. Ebenso sind die Meister des Laokoon der klassischen Formensprache vollkommen mächtig; aber es kommt ihnen bereits mehr auf den bestrickenden Reiz eines unvergleichlichen Formenspiels an, als auf die ruhige Idealität einer nur sich selbst gleichen Größe.

Tritt man nun der Gruppe selbst näher, so ergiebt sich, daß sie bis zu einem gewissen Grade sich aus sich heraus erklärt; auch ein Nichtgrieche vermag den Zusammenhang der Handlung theilweise abzulesen. Die Scene muß spielen an einem Altar, an welchem der Mann mit den beiden Jünglingen sich soeben zum Opferdienst angeschickt hat; Beweis dafür sind die Gewänder der drei Personen, sowie der Kranz auf dem Haupte des Laokoon, dessen ursprüngliches Vorhandensein das Original noch erkennen läßt. Es leuchtet ferner ein, daß die drei Gestalten in sehr nahen Beziehungen zu einander stehen müssen, weil sie urplötzlich von demselben Geschick gemeinsam ereilt werden. Die Schlangen müssen so blitzschnell die drei Personen umschlungen haben, daß diese völlig wehrlos geworden sind; die außergewöhnlichen Windungen der Schlangenleiber

sind so wohlberechnet, daß diese Thiere nur im Dienst einer höheren Macht instinktiv so verfahren sein können.

Mehr als dies vermag die Selbsterklärung einer so einfachen Gruppe nicht zu leisten. Die rhodischen Meister konnten den Hergang nicht ausführlich schildern wie etwa in einem Fries; sie durften es aber auch nicht, denn die Phantasie der Griechen ergänzte sich den Hintergrund der dargestellten Handlung ganz ebenso, wie wir die bekanntesten biblischen Erzählungen, Märchen, Gedichte und Geschichten sofort auch ohne Unterschrift und Erklärung zu deuten wissen. Für die Griechen zunächst war das ganze Kunstwerk berechnet, und nur aus deren Ideenkreis heraus haben wir es zu begreifen. Was der Fremde ahnt, das wußte der Hellene sofort: hier war unvergleichlich mehr als ein Ueberfall von Bestien oder das Erliegen unter einer Naturmacht. Der Zusammenhang aber war für den Griechen folgender.

Die Handlung spielt in einem Tempel des Apollo, denn die ganze Gruppe ruht auf einer Fläche als Andeutung eines weiteren glatten Fußbodens; von dieser Unterlage führen zwei Stufen zum Altarsockel hinauf. Schon die Wahl des Ortes ist hier bedeutsam: an derselben Stätte, wo Laokoon einst gesündigt hat, ereilt ihn auch das Gericht. Seine Schuld aber kann nicht darin bestehen, daß er die Trojaner gewarnt hat, das hölzerne Pferd der Griechen in die Stadt hereinzuziehen. Indem Laokoon als Priester des Neptun (nach Vergil) seine Landsleute zu hüten suchte vor Verrath, übte er nur Recht und Pflicht; selbst dann aber, wenn er dadurch unwissentlich die Pläne der Troja feindlichen Götter hinderte, wäre solch' ein Tod als Strafe für dieses Vergehen über alle Begriffe grausam gewesen, und mindestens ein freies Rundbild hätte eine derartige gemein menschliche Rache nicht verewigen dürfen. Selbst für Griechen war eine solche Scene nur dann erträglich, wenn sie sich gründete auf ein schweres sittliches Ver-

gehen des Laokoon. Nun aber hat dieser im altgriechischen Mythus den Apollo gekränkt, also den Gott der höchsten Reinheit, der Sühne und Erlösung; Laokoon hat es gethan, weil er wider das Gebot dieses seines Gebieters heirathete, oder wohl richtiger, weil er dessen Heiligthum durch frevelhafte Lust entweihte. Einen solchen Frevel mußte nach griechischer Anschauung nicht blos der Schuldige, sondern auch dessen Geschlecht büßen; die an der That nicht unmittelbar betheiligten Kinder waren es doch mittelbar insofern, als sie vom Gift ihres Urhebers angesteckt und durch die Abstammung mit ihm eins waren. Allerdings ist diese griechische und auch in den früheren Theilen des alten Testaments vertretene Anschauung eine sehr harte; wir können aber eine Milderung hineintragen durch die Annahme, daß Laokoon sein Vergehen in der Gnadenfrist eines längeren Lebens nicht gesühnt habe. Denn daß die Gottheit ihr Strafamt blos aufgeschoben, um Laokoon in Sicherheit zu wiegen, hätte selbst der Grieche nicht geglaubt. Auch ist Apollon vorzugsweise unter den Göttern geneigt, den Reuigen Schutz und Versöhnung zu gewähren. Verkörperte also die dargestellte Handlung die von der Gottheit verhängte Strafe einer schweren Schuld, so lag eben das versöhnende Moment in dem Walten der göttlichen Gerechtigkeit, welche den Sünder auch nach langer Zeit zu finden weiß. Dieser Glaube an den Sieg der moralischen Weltordnung bildete jedenfalls für alle griechischen Betrachter ohne weiteres den Hintergrund der dargestellten Katastrophe, und insofern lag über der Gruppe die höhere Weihe der Religiosität. Wenn das Werkzeug der Strafe der Natur entnommen war, so blieb doch der Gott, welcher sich desselben bediente, ein Vertreter der sittlichen Idee. Uebrigens ist es ein ganz entsprechendes Verhältniß, wenn der sinnliche Fehltritt des Laokoon auch durch ein naturhaftes Mittel gestraft wird, ähnlich wie der rein geistigen Sünde der Niobe auch eine gleiche Strafe in ihrem bis zur Erstarrung fort-

schreitenden Seelenschmerz entspricht. Ob es freilich nicht geeignetere Stoffe gebe, um in ergreifender Weise das Eintreten der göttlichen Gerechtigkeit zu feiern, ist eine ganz andere Frage.

Worin besteht nun die Meisterschaft der Künstler in der Darstellung dieses Mythus? Zunächst in dem Aufbau der Gruppe selbst. Wie groß ist doch da die Gefahr, anstatt eines beziehungsvollen Ineinander der Figuren ein bloßes Nebeneinander, ein plumpes Aufeinander, ein buntes Durcheinander derselben fertig zu bringen. Wie schwer ist es auch, in dem Gesammtumriß einer solchen Gruppe einen harmonischen Fluß der begrenzenden Linien zu erreichen. Und doch! Wie siegreich, wie scheinbar spielend überwinden die Künstler alle diese Hindernisse. Ihr für die Vorderansicht berechnetes Werk kann — wenn es tief genug steht — von einem Standpunkt aus auf einmal übersehen werden, was insbesondere rücksichtlich der Gesichtszüge der drei Personen eine außerordentliche Leistung ist. Ferner stehen die Figuren frei nebeneinander, und dennoch wird ihre geistige Beziehung durch den zum Vater emporgerichteten Blick des älteren Sohnes, durch die Einheit ihres Geschickes und durch die gemeinsame Umwindung der Schlangen gewahrt. Hierbei ist es ein sehr feiner Zug, daß weder blos eine noch auch drei Schlangen das grausige Werk vollbringen. Eine Schlange allein ließe die Möglichkeit des Entrinnens offen für ein oder zwei Familienglieder; drei Schlangen hingegen würden sich zu gleicher Zeit mit Mordgier auf alle drei Personen stürzen, und würden also denselben Akt in unerträglicher Weise dreifach wiederholen. Wie wohlthuend ist es ferner, daß die Schlangen stilisirt erscheinen, d. h. ohne Schuppen und züngelnden Rachen. So berühren sie uns weniger widerwärtig; in naturalistischer Wiedergabe aber würden sie unsere Aufmerksamkeit von der Hauptsache ablenken, nämlich von dem Schmerzensausdruck der Gestalten. Endlich zeigt sich auch ein echt künstlerisches Feingefühl darin, daß die Meister noch in anderer

Beziehung von der Natur abgewichen sind. In Wirklichkeit sind die drei Opfer jedenfalls als von den beiden Schlangen umschnürt zu denken, die Plastik aber durfte nur eine Umschlingung sichtbar werden lassen. Wie taktvoll ist ferner die Anordnung, daß nur die Arme, die Beine und Füße umwunden sind, um die freie Bewegung und das Entfliehen der drei Todesopfer zu hindern. Die edleren Theile des Körpers sind freigeblieben; die Brust darf noch athmen, stöhnen und schreien; der Unterleib wird nicht gequetscht und die Eingeweide brauchen nicht hervorzutreten. Entspricht doch der Würde des Menschen überhaupt und derjenigen eines Priesters insbesondere, daß er nicht an der Umschnürung und Zerpressung der Schlangen, sondern an deren Gift stirbt. So endet er schneller und nur so bleiben die Schlangen als gottgesendete Werkzeuge erkennbar.

Die Meisterschaft dieses ganzen Aufbaues zeigt sich ferner auch darin, daß auf der einen Seite wohl ein dreifaches Stadium eines und desselben Leidens dargestellt, auf der andern aber die Vergegenwärtigung des eigentlichen Todeskampfes vermieden wird. Geschähe letzteres, so würde der Betrachter gleichzeitig überwältigt und abgestoßen sich fühlen; wird aber so wie hier das vorangehende oder das nachfolgende Stadium gewählt, so kann die Phantasie die Handlung fortspinnen und sich frei versenken in die vom Kunstwerk erschlossene Perspektive.

Vom älteren Sohn zum Vater, vom Vater zum jüngeren Sohn findet nicht eine fortgehende Steigerung statt, sondern nur ein Ansteigen von der Freiheit vom Kampfe zum Beginn des Kampfes, und wiederum ein Herabsinken zum Ende des Kampfes. Sowie der Vater die Hauptperson ist und leiblich die Söhne überragend in der Mitte der Gruppe sich befindet, so gipfelt auch in ihm die ganze Katastrophe, doch so, daß selbst in diesem Höhepunkte des Kampfes nur die Anfänge dieses äußersten Wehes sichtbar werden. Durch solches Brechen des

Schmerzensakkordes wird die Dissonanz desselben wesentlich gemildert, ebenso wie es außerordentlich fein empfunden ist, daß im jüngeren Sohne nur das Verlöschen und Verscheiden, nicht aber die Todesstarre selbst ausgeprägt ist. So enthält die hier durchgeführte pathologische Abstufung das in diesem Falle überhaupt mögliche Maß von Beruhigung.

Trotz der Fortbewegung der Handlung und ihrer dramatischen Steigerung findet doch ein malerisch freies Gleichgewicht in der Gruppe statt; denn was dem jüngeren Sohn an Größe und Stärke gefehlt, das wird ersetzt durch das Hinüberneigen des Vaters auf dessen Seite. Unbewußt zwar, aber doch noch neigt sich der Vater herüber nach dem Schwächeren, der dem Tode Nächste zu dem bereits Ersterbenden.

Auch in den ursprünglichen Linien des Gesammtumrisses klingt dieses beruhigende Motiv aus; man muß sich nur diese ursprüngliche Haltung der Figuren lebendig vorstellen. Starren nicht die rechten Arme des jüngeren Sohnes und des Vaters in völlig unmöglicher Weise theatralisch-athletenhaft in die Höhe, sondern sinkt der Unterarm des jüngeren Sohnes kraftlos nach dem Haupte hin; greift ferner der rechte Arm des Laokoon krampfhaft nach dem Hinterhaupt; läßt endlich der ältere Sohn die Finger seiner rechten Hand nicht alle zinkenmäßig emporstarren: so findet überall ein Zurückkehren der Gesammtbewegung in sich selbst statt, was auf Auge und Sinn außerordentlich wohlthuend wirkt.

Die pyramidale Anordnung hatte aber weiter auch den Vortheil, daß Laokoon als Mittelpunkt des Ganzen heraustrat und gleichzeitig die relative Selbständigkeit der Söhne gewahrt blieb. Jede Verschiebung des Vaters aus dem Mittelpunkt würde die Söhne zu bloßen Anhängseln herabgedrückt haben, während sie in der jetzigen Stellung dem Vater nicht blos untergeordnet, sondern auch zu- und eingeordnet erscheinen. Es verdient ferner hohe Anerkennung, daß die Meister des Laokoon den Naturalismus der geschichtlichen Treue einem wahrhaft

künstlerischen Gesammteindruck geopfert haben. Der wirkliche Laokoon war zur Zeit der Katastrophe älter als der hier noch in der Vollkraft des Mannesalters stehende, die beiden Söhne wohl zu gleicher Größe herangewachsen. Im Gesicht aber eines noch älteren Mannes mit gelichtetem Haupt- und Barthaar würde dieser furchtbare Schmerz geradezu als Verzerrung der Furchen und Runzeln erschienen sein; von zwei gleich großen Söhnen jedoch wäre der eine überflüssig gewesen, und die volle Gewalt des Sehnen- und Muskelspiels hätte nicht in den Laokoon, sondern in den ältesten Sohn verlegt werden müssen.

Geradezu widersinnig wäre es endlich gewesen, den drei Personen die priesterliche Gewandung zu lassen, welche sie während des darzubringenden Opfers tragen mußten. Wohl darf und soll ein rein seelischer Schmerz in einer idealen Gewandung nachzittern, aber ein leiblich-seelischer Schmerz vermag nur am nackten Körper, kann in der vollen Entfaltung seiner Macht allein am Körper des Mannes künstlerisch dargestellt werden. Eine Umschnürung von bekleideten Personen durch Schlangen müßte nicht blos widerlich, sondern auch lächerlich sich ausnehmen. Wäre etwas Derartiges aber dennoch beliebt worden, so hätte das Haupt des Laokoon förmlich gespenstisch aus der Gewandung emporgeragt. Wohl durfte im Haupt als dem edelsten Theile des ganzen Körpers der leiblich-seelische Schmerz in seiner ganzen furchtbaren Größe offenbar werden; in der Plastik aber war ein so außerordentlicher Ausdruck nur dann erlaubt, wenn er am nackten Leib sich fortsetzte und nach unten hin immer schwächer wurde. Gleichwohl haben die Meister des Laokoon die Nacktheit der drei Personen nicht zum Selbstzweck hinaufgeschraubt, um ähnlich wie an Ringergestalten ihre technische Virtuosität in Behandlung anatomischer Einzelheiten leuchten zu lassen. Sie haben vielmehr im Vater und den Söhnen die Beziehung zu einer bestimmten Handlung beibehalten, indem sie ihnen die beim Opfer zu tragenden Priestermäntel

ließen. Diese Gewandung aber ist nicht als bloßes Beiwerk, als bloße Erinnerung an das Opfer behandelt, etwa in mehreren Haufen am Boden liegend; vielmehr bleibt sie in Einheit mit der besondern Lage einer jeden der drei Personen. Bei dem am wenigsten betheiligten älteren Sohne hängt der Mantel noch auf der linken Schulter, der Vater aber und der jüngere Sohn haben ihn bis zum Unterkörper abgestreift. Zuletzt dürfte auch noch darauf hinzuweisen sein, daß Laokoon zu denjenigen Schöpfungen der Plastik gehört, welche die Künstler nicht nach einem sogenannten Hülfsmodell im verkleinerten Maßstabe, sondern nur nach einem gleich großen Modell ausführen konnten.

Treten wir nun dem geistigen Inhalt der Gruppe näher, so fällt uns zunächst auf, daß ein überwiegend seelischer Schmerz nur an dem älteren Sohne deutlich erkennbar ist. Dieser empfindet furchtbare Angst um den Vater, und er darf sich diesem Gefühl hingeben, weil er noch am wenigsten gefesselt ist durch die Schlange. Hat er doch den rechten Fuß und den linken Arm völlig frei; umschlingt doch die zweite Schlange nur mit ihrem äußersten Ende seinen linken Fuß, so daß der Jüngling mit festem Griff dieselbe abzustreifen versucht. Selbst wenn ihm das gelänge — und das scharfe Aneinanderpressen von Ober- und Unterschenkel läßt daran zweifeln —, selbst dann würde er den rechten Arm nicht aus der doppelten Umschlingung befreien können. Also auch er ist rettungslos verloren; er wird im Augenblick nur aufgespart für den tödtlichen Biß, welcher unfehlbar dann erfolgt, wenn auch der Vater geendet hat. Wäre der Jüngling nicht mechanisch an diesen gefesselt durch die Beide umwindende Schlange, so würde er — stehend auf dem rechten Bein und jäh nach links ausbiegend — demnächst zu Boden stürzen. Immerhin ist er der Einzige unter den Dreien, welcher wirklich steht, wirklich mit einem Fuße noch fest den Boden berührt. Die beiden andern Gestalten haben eine Haltung, welche man weder als ein Sitzen noch als ein schwebendes Hängen be-

zeichnen kann, sondern mehr als ein Mittelding von beiden. Infolge seiner körperlichen Lage kann der ältere Sohn auch geistig noch am meisten an den Vater gebunden sein. Er hört den Vater klagen und sieht ihn leiden, ohne ihm helfen zu können. In den älteren Sohn also ist jenes Mitleiden verlegt, jene rein seelische Angst um die Seinen, welche der Vater in diesem Augenblicke nur in zweiter Linie noch empfinden, plastisch aber gar nicht mehr kundgeben kann, ohne der Größe der Komposition Eintrag zu thun. Der Schmerz des Vaters um die Kinder kann sichtbar sich nicht mehr äußern; wohl aber darf er hineingedacht werden in die Klagen, welche Laokoon zu Apollo hinaufsendet. So ist es denn hochdramatisch, daß Derjenige, welcher in der Gruppe selbst am wenigsten leidet, in Wirklichkeit doch am meisten zu dulden hat. Er stirbt erst seelisch, dann leiblich; er sieht erst seinen eigenen Tod am qualvollen Ende der beiden Andern, und unmittelbar darauf fühlt er ihn leiblich an sich selbst. Wie entsprechend ist doch dieser seiner Lage das Spiel der Muskeln an seinem Körper im Unterschied von denen des Vaters und des Bruders, wie anders der Blick seiner Augen, die Oeffnung seines Mundes, die Lagerung seines Haares! Die Züge enthalten mehr Entsetzen über das furchtbare Schicksal und die lautwerdende Selbstanklage des Vaters, als eigentlichen Schmerz; die Muskeln des Brustkastens und des Unterleibes stehen erst im Anfang jener Krämpfe, welche in Laokoon bereits so furchtbar sich geltend machen. Die ganze Gestalt aber bebt zurück vor dem Grausigen, was so urplötzlich auf sie eindringt. Ein Dichter mag deuten, was da über die Lippen des Sohnes kommt; die Plastik ist dazu zu schwach.

Auf der entgegengesetzten Seite steht der Jüngste am Ende seines Leidens, wie der Aeltere am Anfang desselben. Ist er doch auch am meisten unter den Dreien von einer Schlange nicht blos gefesselt, sondern geradezu geknebelt. Dieselbe Schlange, welche das rechte Bein des älteren Bruders umwunden, sodann

aber den linken und rechten Unterschenkel des Vaters umschlungen hat, preßt auch beide Beine des Jüngeren in den Kniekehlen zusammen, umschlingt dann jeden Oberarm besonders und beißt den Knaben dann in die obere rechte Seite. Da dieses erste Opfer nur ein ausgereifter Knabe ist, so ist auch die Anspannung der Muskeln in einem so jugendlichen Körper viel geringer und die Wirkung des Giftes viel schneller als an den beiden Andern. Der Knabe befindet sich in völlig passiver Haltung durch die Umschnürungen der Schlange an den Vater geschmiedet, so daß dieser unwillkürlich durch die Last des jugendlichen Körpers nach rechts hin ausschwillt. Wenn der Knabe den Kopf zur Seite sinken läßt wie eine geknickte Blume, so wird die erschütternde Tragik dieser Scene zu einer wehmuthvollen Rührung erweicht. Nur mechanisch greift noch die linke Hand nach der beißenden Schlange, welche bereits den ganzen Körper mit ihrem Gift erfüllt hat; der rechte Arm knickt kraftlos in sich selbst zusammen und berührt wahrscheinlich unwillkürlich den Kopf, während Laokoon noch bewußt mit demselben Arme nach dem Hinterhaupte greift. Die kurzen Haare sind in Schweiß förmlich gebadet und zerfallen noch mehr als diejenigen des Vaters in zusammengeballte Massen; die Augen erlöschen, der mäßig geöffnete Mund verhaucht die letzten Seufzer. Die Zuckungen der Muskeln, die krampfhafte Entstellung der Züge haben fast ganz nachgelassen; aber noch entsteigt diesem Antlitz das ganze unendliche Weh, dem dieses Kind erlegen ist. Noch ist nicht die völlige Todtenstarre eingetreten, wohl aber das erste Erstarren des Leibes. Die Wogen des hochgehenden Schmerzes ebnen sich bereits, das Bewußtsein um die ausgestandenen Qualen verdämmert mehr und mehr, so daß die Wirkung derselben äußerlich noch sichtbar bleibt; aber der Knabe selbst weiß kaum noch darum. Zeugt schon die Wahl gerade dieses Zustandes von dem zartesten ästhetischen Gefühl, so ist die Ausführung des zwischen Tod und Leben schwebenden Moments über jedes Lob erhaben.

Die bedeutsamste Sprache ist natürlich in die Gestalt des Laokoon selbst hineingelegt. Dieser herrlich ausgeblühte Mannes-körper, besonders der eines Heros würdige Kopf erregt unser Wohlgefallen; dadurch aber empfängt unser Empfinden eine Art Gegengewicht zu der Furchtbarkeit des Leides, denn der Kampf eines solchen Menschen wird in die Sphäre des Tragischen hinaufgehoben. Im Mittel- und Höhepunkt des Ganzen den welken Körper eines Greises durch Schlangen brechen zu lassen, wäre abstoßend gewesen; vielmehr konnte ein wirklich erhebendes Pathos nur im Ringen eines vollkräftigen, schönen und geist-geadelten Mannes liegen.

Wie bezeichnend ist es ferner, daß der Schmerz in der Gestalt des Laokoon von unten nach oben zunimmt: der Rumpf leidet mehr als die Beine, der Kopf, das Organ des Willens und der Vernunft, mehr als der Hort der Gefühle. Dennoch ist bis hinab zu den Adern und Zehen der Füße das tobende Weh erkennbar. In Brust und Unterleib weitet sich die furcht-bare Erregung gewissermaßen aus, im Haupte aber kehrt sie verstärkt und zusammengefaßt in sich selbst zurück. Der rechte Fuß preßt sich mit der Ferse an den Altar und der linke berührt blos mit den Zehen den Boden; Laokoon kann also gar nicht fest aufstehen und ist in eine halb sitzende Stellung durch den plötz-lichen Ueberfall der Schlange zurückgedrängt. Ein Mann in dieser Lage vermag schlechterdings nicht den rechten Arm sammt der Schlange hoch empor in die Luft zu strecken, und zwar nach einer dem Ausgangspunkt des Schmerzes entgegengesetzten Richtung hin. Vielmehr kann Laokoon im heftigem Zusammen-zucken diesen Arm nur nach derselben Richtung unwillkürlich be-wegt haben, nach welcher der Kopf sich beugt, nämlich nach links, weil dort in der linken Seite der Schlangenbiß empfunden wird und weil nur so ein Gegengewicht zustande kommt gegen das übermäßige Ausbiegen des Rumpfes nach rechts. Die ganze Haltung des Laokoon beweist, daß er unter dem Banne einer

einzigen, förmlich elektrischen Erschütterung steht; von einem absichtlichen bewußten Abschüttelnwollen der Schlangen kann keine Rede sein. Die linke Hand hat zwar die Schlange gepackt, aber viel zu weit ab vom Kopfe, als daß ihr Erfassen das schon zubeißende Thier noch vom Körper losreißen könnte; dasselbe Motiv aber, d. h. das Abwehren der Schlange, auch im rechten Arm zu wiederholen, war das Kunstwerk viel zu kostbar. Die Meister haben vielmehr das Pathos dieser Gestalt unendlich veredelt dadurch, daß sie nur die rechte Schulter des Laokoon von der Schlange umschnürt sein ließen, den ganzen rechten Arm aber freigaben. Dadurch haben sie gleichzeitig bewirkt, daß der größere Theil am Leibe des Laokoon frei hervor-, Laokoon selbst aber als Mittelpunkt des Ganzen heraustritt. Während nun der schwächere linke Arm zur Abwehr des leiblichen Schmerzes dient, so drückt der verzweifelt nach dem zurückgeworfenen Hinterhaupte greifende Arm die Seelenqual des Laokoon aus, und zwar im Verein mit dessen Gesichtszügen und dem nach oben gerichteten Auge.

Auf das richtige Verständniß dieser Geste in der Gesammtheit der eben angeführten Theile kommt alles an. Nur so gewinnen wir die Beziehung zur Gottheit, worin die ganze Handlung gipfeln muß; nur so liegt in der Person des Laokoon eine furchtbar erschütternde, aber doch auch bis zu einem gewissen Grade versöhnende Tragik. Während der Priester des Apoll leiblich den Biß der Schlange fühlt, erbebt er unter den Bissen seines Gewissens. Er sagt sich sofort, daß sein Gott und Herr ein Wunder wirkt, um ihn heimzusuchen; er begreift, daß er mit seinem Geschlecht ausgerottet werden soll, weil er die einstige Schuld nicht gesühnt hat. Das Greifen des rechten Armes nach dem zurückgeworfenen Hinterhaupt versinnlicht die im Laokoon aufflammende Selbstanklage: „Wehe mir, was habe ich gethan!“ Dieser Vorwurf aber enthält zugleich die Scham über sein Verbrechen, welche es ihm unmöglich macht, sich seinen

Kindern zuzuwenden. Sind diese doch Frucht und Opfer zugleich seines Vergehens. Nur nach oben hin, hinauf zu dem beleidigten Gotte, kann das Haupt des Laokoon gerichtet sein; nur so bleibt im Sterben des Unglücklichen die sittliche Würde gewahrt! Wenn Laokoon nicht blos dahin gewürgt wird, sondern sich erinnert an seine Schuld und seine Strafe als eine gerechte empfindet, so versöhnt uns das Hindurchbrechen des sittlichen Moments durch das pathologische. Allerdings konnte bei dieser Todesart der leibliche und der seelische Schmerz nicht gleichmäßig wiedergegeben werden, und es ist ohne weiteres klar, daß der erstere überwiegen muß; dennoch soll letzterer in der Haltung des Hauptes, im Ausdruck der Züge und besonders der Augen unverkennbar sich geltend machen. Es hätte dieser Haltung des rechten Armes widersprochen, Trotz oder Vorwürfe gegen die Gottheit in das Antlitz des Laokoon zu legen. Es wäre auch widersinnig gewesen, in diesem Momente noch ein Flehen um Schonung anzubringen, weil solches zu spät und nutzlos sein mußte. So blieb nur übrig, die innere Verzweiflung und den leiblichen Schmerz als ein untrennbares Ganze wiederzugeben. Der letztere mußte dem Laokoon die Möglichkeit lassen zu stöhnen, laut zu klagen und zu rufen, nicht etwa nur zu seufzen. Dies konnte er, ohne seiner Manneswürde und seinem seelischen Schmerz den geringsten Eintrag zu thun. Es wäre geradezu unnatürlich gewesen, den Laokoon in diesem Moment nur seufzen zu lassen; wohl soll er nicht brüllen wie ein verwundeter Stier, aber er darf schreien wie ein zu Tode getroffener Mann. Daß die Künstler ein längeres in sich zusammenhängendes Schreien ausschließen wollten, beweist der eingezogene Unterleib; aber ein vereinzeltes Aufschreien in Lauten wie in Worten haben sie sicher angenommen. Es wäre hohler Scheinidealismus, bei Laokoon noch von einer Beherrschung des Schmerzes in dieser Lage reden zu wollen; selbst die Plastik darf einem Menschen nicht etwas andichten, was zur Natur

geradezu in Widerspruch steht. Die Größe der Mundöffnung verbietet keineswegs ein solches Schreien; denn hätten die Künstler den Mund noch weiter geöffnet, so wäre er als ein großer dunkler Fleck erschienen. Jedenfalls aber kann nicht der Kopf für sich allein eine bewußte Mäßigung ausdrücken, wenn der ganze übrige Körper ein einziges Sichaufbäumen gegen den plötzlich hereinbrechenden Tod ist. So ist denn mit vollem Rechte der Kopf nach links zurückgeworfen, Stirn und Wangen von Furchen zerrissen, und zwar — nicht des Ingrimms oder des Grübelns, sondern des Schmerzes! Das Haupt- und Barthaar ist zersträubt in lauter einzelne, noch ziemlich dichte Strähnen, die Gesichtsmuskeln sind hier und da von dem darunterliegenden Knochenbau hinweggezerrt — ein Sturm des Entsetzens, wie er in einem Antlitz mit streng griechischem Profil gar nicht möglich wäre.

Die allergrößte Wichtigkeit aber gewinnt für uns bei näherer Prüfung das Auge. Es ist keineswegs völlig blicklos, sondern das Weiße darin tritt auffallend hervor, weil die Pupille stark nach oben gezogen ist. Der Blick ist krampfhaft dorthin gerichtet, hinauf zum Quell dieses Verderbens, natürlich nicht klar und vollbewußt wie der des älteren Sohnes oder jener der Niobe, aber ein derartiger Blick wäre eben in der Situation des Laokoon widersinnig. Die Bildhauer hatten nur die Wahl, das Pathos dieses Leidens zu mildern durch eine Beziehung des Laokoon zu seinen Kindern oder zu seiner Schuld. Daß sie das Letztere vorzogen, war gewiß wirkungsvoller und richtiger. Wenn man der unverletzten Niobe keinen Vorwurf daraus macht, daß sie ihr Haupt verhüllt, ehe alle ihre Kinder gefallen sind: warum verlangte man von dem Laokoon etwas, was er in seiner Lage gar nicht leisten kann? So darf es nur Scham und Reue sein, was in den Augen des Laokoon liegt, ein Ineinander von seelischem und leiblichem Schmerz, und diese unnennbar schwere Aufgabe haben die Künstler grandios bewältigt.

So ist es denn eine künstlerische Großthat, daß die rhodischen Meister den Schmerz über die ganze Gestalt des Laokoon ausbreiteten und doch zugleich im Haupte gipfeln ließen. Sie haben den Schmerz nicht blos allegorisch, symbolisch oder abstrakt dargestellt, sondern in überwältigender Lebenswahrheit; sie sind weder in krassen Naturalismus, noch in hohlen Idealismus, noch in dekorative Allgemeinheiten verfallen. Das ist um so erstaunlicher, als sie für ihre einzig dastehende Aufgabe keine Beobachtungen an lebenden Modellen machen konnten. Ihr ganzes Werk ist eine Frucht zahlloser Berechnungen und Versuche, so daß es nach der anatomischen Seite wohl ohne Gleichen in der gesammten Kunstgeschichte dasteht. Galt irgendwo das Wort: das Genie ist der Fleiß, so ist es hier. Es war eine beispiellos schwierige Aufgabe, das Spiel dieser Muskeln, Sehnen und Adern, diese Verbindung von Knochengerüst und Fleisch im Unterschiede von denen eines Ringers, eines Diskuswerfers, eines ruhenden oder kämpfenden Helden u. dgl. zu treffen. Die Bildner solcher Vorlagen durften sich bis zu einem gewissen Grade an die Natur halten, die Meister des Laokoon hingegen mußten frei erfinden. Hierzu trat noch die spezielle technische Schwierigkeit, daß die genannten Stoffe meist in Erz dargestellt wurden; in diesem Material treten alle Einzelheiten schärfer hervor als in Marmor, ohne daß die Künstler die vermittelnden Uebergänge ebenso weich wie in letzterem herauszuarbeiten brauchten.

Aber nicht blos nach der technischen Seite hin ist das Werk eine der größten Schöpfungen aller Zeiten, auch hinsichtlich der Wahl und Behandlung des Stoffes mußte es den Griechen sehr hoch stehen. Hier stirbt nicht ein Gigant oder Barbar oder eine Amazone, sondern ein Priester des Apollo in voller Kraft des Geistes und des Leibes. Hier vollbringen auch nicht Menschen nur einen Racheakt, wie dies die Jünglinge des Farnesischen Stieres in der scheußlichsten Weise thun; hier findet

auch nicht ein Verzweifeln vor dem Tode und dann ein Schleifen zum Tode statt wie dort bei der Dirke! Nein, einer der höchsten Götter vollzieht eine Sühne, und zwar so plötzlich und so schnell wie möglich. Im Farnesischen Stier ist die Handlung nur fürchterlich, im Laokoon hingegen erscheint sie in furchtbarer Größe.

So aufgefaßt, erreicht der Laokoon in der That das Höchste, was der griechischen Plastik in der Darstellung eines solchen Schmerzes möglich war. Wird das Kunstwerk gemessen mit dem allein zulässigen Maßstab, d. h. wird es gedacht unter allen Bedingungen der damaligen griechischen Welt, so ergiebt sich, daß es dem Griechen vollkommen verständlich, daß es direkt eine gewaltige pathologische, indirekt auch eine bedeutungsvolle ethische Sprache redet. Nur hüte man sich, nicht etwas in das Kunstwerk hineinzulesen, was man von dem Standpunkt einer höheren Weltanschauung aus darin finden möchte, aber bei streng geschichtlicher Betrachtung niemals von der Gruppe fordern darf. Die Verschiebung oder gar Verquickung dieser beiden Gesichtspunkte hat gerade bei der Beurtheilung des Laokoon viel Unheil angerichtet und ein verwirrendes Auseinandergehen der Urtheile herbeigeführt. Wie oft hat man doch in den Laokoon etwas hineingelesen, was die Plastik gar nicht leisten konnte, sondern nur die Tragödie; wie oft hat man im Laokoon selbst das versöhnende Moment finden wollen, während es doch nur in der ergänzenden Phantasie des griechischen Betrachters liegen konnte. Freilich ist es eben antik, daß in dem über Laokoon hereingebrochenen Verhängniß sich nur die göttliche Gerechtigkeit durchsetzt und nicht die Gnade. Aber hat denn nicht die christliche bildende Kunst unzählige Male Stoffe behandelt, welche noch viel mehr als der Laokoon des versöhnenden Momentes entbehrten? Stoffe, deren naturalistische Behandlung geradezu abstoßend wirkt? Bleiben wir nur auf dem Gebiete der religiösen Plastik einen Augenblick stehen: nicht blos der

unbußfertige Schächer am Kreuz wurde herkömmlich in den häßlichsten Verrenkungen dargestellt, sondern die Gestalt des Heilandes selbst erinnerte unzählige Male an Henkerarbeit; die Darstellungen der Leidensgeschichte, besonders die Geißelung, Dornenkrönung und Kreuzigung sind oft voll von Widerwärtigkeiten; die Qualen der Verdammten im Weltgericht, die Martern von Heiligen werden nicht selten in geradezu scheußlicher Weise geschildert. Eine wahre Musterkarte von abschreckenden Darstellungen des Schmerzes ließe sich aus christlichen Grabmälern zusammenstellen; selbst ein Andreas Schlüter verfiel einmal in den schweren Irrthum, das menschliche Antlitz zu dekorativer Behandlung herabzudrücken in seinen Masken sterbender Krieger.

Eine andere Frage wäre freilich, ob die Laokoongruppe in der eigentlich klassischen Zeit der griechischen Plastik möglich war. Dies möchten wir entschieden bezweifeln. Die Künstler der klassischen Epoche pflegten sich nicht in der Wahl des Stoffes zu vergreifen; die plastische Behandlung aber des Laokoonmythus ist ein Mißgriff, denn nur der Dichtkunst sollte solch ein Stoff überlassen bleiben. Eine Verkörperung jener Katastrophe in Marmor war nur möglich zu einer Zeit, welche sich zwar noch im Vollbesitz reinen Stilgefühls und technischen Könnens befand, aber bereits unter dem Gegensatz einer bankerott gewordenen Religion und einer großartigen Kulturentwickelung litt. Die Laokoongruppe ist das Erzeugniß nicht blos, sondern auch der Widerschein einer Welt, deren Geistesbesitz von den Schlangen des Zweifels zerdrückt, deren äußere Herrlichkeit vergiftet war durch Bisse innerer Trostlosigkeit. Einer pessimistisch gerichteten Menschheit hielt die Kunst das Bild ihres eigenen, hoffnungslosen Kampfes vor; der Glaube aber an die Gerechtigkeit der Gottheit allein führt zur Verzweiflung, und so schwebt unsichtbar über jener Gruppe der Klageruf der damaligen Griechen nach einem Erbarmen, welches größer sei als die kalte Nemesis, und nicht den Unschuldigen vernichte um des Schuldigen willen.

Diese Dissonanz haben die Griechen der klassischen Epoche wohl auch gefühlt, aber sie hätten dieselbe höchstens dichterisch, nicht plastisch ausgesprochen; daß die Bildnerkunst jenen tiefsten Mangel des griechischen Gottesbegriffs verewigte, läßt darauf schließen, daß damals der Schmerz gerade der Edelsten hoffnungslos zu versteinern anfing. Ein glaubensfreudiges, götterfrohes Geschlecht hätte nun und nimmermehr plastisch aufgewiesen, wie die Gottheit drei vollkräftige Menschen durch das verhaßteste Thier der Erde abstraft. Dieses traurige Vorrecht blieb einer Zeit vorbehalten, welche wahren Trost weder aus der Religion noch aus der Kunst zu schöpfen vermochte, weil beide das Evangelium von der Gnade nicht kannten. Mit einer geringen Wendung des Gedankens gilt auch von der griechischen Kunst, was Christus sagt von Johannes dem Täufer: Er ist der Größte unter denen, welche vom Weibe geboren sind; aber der Kleinste im Himmelreich ist größer denn er!

Jene Furcht, welche in Einheit mit dem Mitleid Aristoteles als die reinigende Wirkung der echten Tragödie ansah, bildete auch den Hintergrund vieler griechischer Mythen. Bald ist sie mehr unserer Ehrfurcht vor Gott verwandt, bald nähert sie sich mehr der Scheu vor dem sogenannten Neid der Götter. Stets aber soll sie nach griechischer Anschauung den Menschen bewahren vor jenem Hochmuth, welcher sich über die Schranken der Kreatur erheben und der Gottheit irgendwie gleichstellen will. Schönheit und Ruhm, Herrschermacht und Geistesgröße, Gold und wechselloses Glück verleiten den gebrechlichen Sohn des Staubes nur gar zu leicht, all diese Güter als sein Verdienst und unverlierbares Eigenthum anzusehen. Ein also bevorzugter Sterblicher ist in Gefahr, seine Abhängigkeit von den Göttern zu vergessen; diese aber strafen unbarmherzig jede Selbstüberhebung.

Dieses griechische Gesammtbewußtsein ist nahe verwandt mit der biblischen Lehre, daß die Ursünde jener Hochmuth gewesen,

welcher sein wollte wie Gott. Satan stürzt vom Himmel zur Hölle, verführt aber die ersten Menschen durch falsche Vorspiegelung zu demselben Abfall, bis endlich sein Werk durch die Demuth in Person wieder zerstört wird. In der hellenischen Mythe rächen die Götter nicht blos jeden titanischen Trotz, sondern auch jedes Sichversteifen auf eigene Kraft. Je bedeutender aber ein Mensch ist, welcher die Hand der Götter fühlen muß, um so tragischer erscheint uns auch sein Geschick. Ist es ein Mann, so mag die Plastik ihn darstellen, wie er mitten im Körperleiden noch die Hoheit eines rein geistigen Schmerzes bewahrt; ist es ein Weib, so kann dieses nur als Trägerin eines seelischen Schmerzes erscheinen. Ein Prometheus wird als nackter Heros an einen Felsen geschmiedet und der Adler des Zeus zerfleischt ihm die Leber; der Schmerz einer Niobe aber würde seine Majestät verlieren, wenn er sich irgendwo anders als im Antlitz zeigen wollte. Nur ein Weib vermag die ganze Größe des rein seelischen Schmerzes zu offenbaren, denn sie allein ist fähig, im Erdulden noch das Dulden zu bewahren; ihr Schmerz ist still und tief wie die unergründliche See, mehr eine Klage als eine Anklage, mehr ein Dahinsterben als ein Sichaufbäumen. Eben weil solcher Schmerz weder Trotz noch bloße Resignation birgt, keimt aus ihm das Gefühl einer Aussöhnung mit dem Schicksal empor. Ist nun auch die Niobe die anerkannt großartigste Darstellung des seelischen weiblichen Schmerzes, die dem Alterthum überhaupt möglich war, so darf sie doch nicht als Büste für sich allein, sondern nur als ganze Figur in Verbindung mit all ihren Kindern aufgefaßt werden. Man muß insbesondere den Niobe-Mythus ganz genau sich vergegenwärtigen, um zu begreifen, was allein der Schöpfer der Niobiden sagen konnte und sagen wollte. Erfüllt man diese Bedingung, so wird man sich selbst vor der Gefahr bewahren, in der Niobe eine Schmerzensmutter wie Maria zu sehen.

Der Niobe-Sage mag ursprünglich ein Naturmythus zu Grunde gelegen haben, welchen aber später die schaffenden Künstler schwerlich bewußt von jener unterschieden haben. Da bedeutete Niobe wohl eine pelasgische Naturgottheit, und zwar die Erde als lebentragende, von der Fülle der Pflanzenwelt strotzende. Diese ihre Kinder sterben, weil getroffen von den Strahlen (Pfeilen) der Sonne und des Mondes; sie selbst erstarrt zum nackten Felsen und hat nichts als Thränen: im Winter rieselt über die kahle Erde das Wasser von Regen und Schnee. Wurde nun dieser sinnige Naturmythus auf das sittliche Gebiet übertragen, so mußte eine besondere Schuld hinzugefügt werden, um die Erstarrung der Niobe zu begründen. So verwandelt sich denn der Naturmythus in folgende Gestalt. Niobe, aus dem stolzen Geschlecht der Tantaliden, wird die Gemahlin des sangesreichen Königs Amphion von Theben. Als solche giebt sie zwölf oder vierzehn Kindern das Leben. Da reißt sie ihr Mutterstolz fort zur Selbstüberhebung; sie sieht verächtlich herab auf ihre einstige Gespielin, die Leto (Latona), weil diese nur zwei Kinder besaß, den Apollon und die Artemis. Niobe vergißt sich so weit, daß sie ihren Thebanern verbietet, diesen Olympiern zu opfern; ja, sie nimmt deren Ehren für sich selbst in Anspruch. Niobe verhöhnt also nicht blos die Leto; sie beschimpft in ihr zugleich den Zeus und dessen Ebenbilder. Das war ein Frevel, auf welchen die beleidigten Götter sichtbar vor allem Volk antworten mußten; er bedeutete dasselbe, als wenn etwa die Stammmutter des Heldengeschlechts der Makkabäer sich über Maria von Nazareth erheben wollte, weil diese nur einen großen Sohn, diesen aber aus dem Geiste Gottes geboren hatte. Darum werden die Kinder der Niobe an einem Tage durch die Pfeile des Apollon und der Artemis dahingerafft; Niobe selbst aber, die zuvor bereits in Hochmuth erstarrte, wird nun auch zu Stein entseelt durch den Schmerz. Die Götter versetzen sie auf die einsamen Höhen des Sipylos, wo man

nachmals ihr Bild in der uralten Gestalt eines trauernden Weibes zu erkennen meinte.

Dieses Dahinsinken der Niobiden ist es nun, welches ein Künstler der klassischen Zeit in einem unsterblichen Werke von freien Rundbildern dargestellt hat. Schon das Alterthum wußte nicht mehr sicher, ob Skopas oder Praxiteles der Schöpfer jener herrlichsten aller Gruppen gewesen sei; heutzutage sind wir noch viel weniger imstande, jene Zweifel zu lösen, weil hier in überraschender Weise der Grundzug des Skopas gesättigt erscheint mit Elementen des Praxiteles. Mag kunstgeschichtlich diese Ungewißheit bedauerlich sein, ästhetisch bleibt sie gleichgültig, denn die Gruppe ist unter allen Umständen ein Werk ersten Ranges. Abgesehen von der vielfach außerordentlichen Technik und klassischen Stilgebung offenbart sich der Geist der klassischen Zeit besonders auch in dem feinen Zuge, daß zwar die beiden pfeilschießenden Götter als gegenwärtig gedacht werden — alle Betroffenen blicken empor zu ihnen —, aber jedenfalls nicht über der Gruppe sichtbar gemacht waren. So sinken wohl die Niobiden dahin, aber ihr Sterben erscheint nicht als ein Racheakt; selbst unsichtbar bleibend, versenden die Götter die Pfeile des Todes mit göttlicher Nothwendigkeit.

Leider sind unsere Nachrichten über die Niobiden sehr dürftig. Wir wissen aus Plinius, daß die aus Griechenland herübergebrachte Gruppe zu Rom im Tempel des Apollo Sosianus ihre Aufstellung gefunden hat. Dieses Gebäude war ein Weihgeschenk, welches C. Sosius dort gründete, nachdem er 35 v. Chr. als Besieger Judäa's und Eroberer von Jerusalem einen Triumph gehalten. Im Jahre 1583 fanden sich in der Nähe des Lateran eine Anzahl Statuen, welche man für die von Plinius angeführten Niobiden hielt. Sie wurden zunächst in der Villa Medici daselbst aufgestellt, dann aber 1775 nach den Uffizien zu Florenz übergeführt, wo ihnen noch heute ein besonderer Saal eingeräumt ist. Eine Originalarbeit des

Praxiteles oder Skopas waren sie jedenfalls nicht. Die einzelnen Statuen sind unter sich gar verschieden an Wert, ja selbst im Marmor; sie werden durch einzelne Wiederholungen so sehr überboten, daß sie höchstens als eine römische Kopie, und zwar von verschiedenen Bildhauern herrührend, angesehen werden können. Entschieden höher als das in Florenz aufbewahrte vermeintliche Original steht eine (leider verstümmelte) Niobide im Museo Chiaramonti zu Rom, deren bewegte Gewandung von hinreißender Schönheit ist; ebenso ragt als klassisch hervor der Torso des sogen. Ilioneus in der Glyptothek zu München, eines kniend betenden nackten Jünglings, welcher zwar nicht mit Sicherheit unserer Niobidengruppe eingereiht werden kann, aber als eine eigenhändige Arbeit des Skopas in Anspruch genommen werden darf. Außerdem besitzt München noch in einem todt daliegenden Sohne eine meisterhafte Leistung. Endlich aber ist der weltbekannte Kopf der Niobe am schönsten nicht in Florenz, sondern in einem andern Exemplar ausgeprägt, welches dem Lord Yarborough in Brocklesby Park gehört.

Wie kommt es nun, daß wir das wirkliche Urbild eines so außerordentlichen Werkes uns nicht mehr vergegenwärtigen können, sondern wahrscheinlich nur Bruchstücke verschiedener Behandlungen desselben Urmotivs besitzen? Wohl daher, daß zur Herstellung des Ganzen außergewöhnlich viel Können und Geld, Zeit und Geduld erforderlich war. Man war froh, wenn man auch nur einige Statuen von besseren Meistern wiederholen lassen und bezahlen konnte; auf die fehlenden verzichtete man oder ließ sie von untergeordneten Persönlichkeiten herstellen. Zweifellos sind einzelne Gestalten und Gruppen des umfassenden Werkes um ihrer Schönheit willen oft wiederholt worden, so daß sehr leicht ein buntes Durcheinander von kostbaren und minderwertigen Statuen entstand; auch freie Abänderungen von Statuen mit Rücksicht auf den ihnen anzuweisenden Standort sind nicht ausgeschlossen.

Man hat sich nun lange Zeit mit der Vorstellung getragen, daß die in Florenz aufbewahrte Gruppe das Giebelfeld eines Apollotempels geschmückt hätte. Wohl würde der Inhalt der dargestellten Sage diese Vermuthung erlauben, nicht aber die Anzahl und Größe der Figuren. Daß man eins der Giebelfelder irgend eines hervorragenden Apollotempels mit dem Tode der Niobiden geschmückt hat, ist an und für sich sehr wahrscheinlich; dann aber müssen die einzelnen Figuren theilweise andere gewesen sein, als die in Florenz noch vorhandenen. Der Archäolog Welcker und Andere haben eine sehr ansprechende Vertheilung der Statuen vorgeschlagen; daß aber eine dichtgedrängte, weil aus 15—17 Personen bestehende Gruppe im Giebelfeld eines Apollotempels Raum gefunden habe, ist denn doch sehr unwahrscheinlich. In einem solchen Dreieck würden übrigens auch die Söhne und Töchter der Niobe in gleicher Anzahl vertreten sein, während wir doch drei Töchter zu wenig haben. Endlich aber lassen sich die Figuren eines Giebelfeldes nicht auf Sockel stellen, welche an einen felsigen Boden erinnern sollen. Das Wahrscheinlichste bleibt noch, daß wenigstens die in Florenz erhaltene Gruppe ursprünglich im Tempel des Apollo Sosianus so aufgestellt gewesen ist, daß sie zwischen dem Säulenumgang und dem Kern (Cella) dieses Gebäudes eine fortlaufende Reihe in einer Art von Halle gebildet haben.

Die Felsensockel der Florentiner Statuen beweisen, daß die ganze Scene als auf dem Kithäron oder Sipylos spielend gegedacht wird. Unsichtbar sendet Apollon seine Pfeile von rechts her, denn dort sind ihm bereits drei Söhne zum Opfer gefallen; seine Schwester Artemis aber hat von links her bereits drei Töchter erlegt. Ein bewundernswerthes ästhetisches Feingefühl offenbart sich darin, daß weder der zu inhaltlose Beginn noch das allzu sehr erschütternde Ende dieses Strafgerichtes dargestellt ist, sondern ungefähr die Mitte der Handlung. Ob wirklich todte Figuren dazu gehören, mag zweifelhaft sein, da das Er-

sterben möglichst wenig, sondern fast nur das Getroffenwerden und die Angst vor den zürnenden Göttern an den Kindern zur Erscheinung kommen soll. Diese Kinder haben fast alle ihr Antlitz nach oben gerichtet, als wüßten sie, woher und warum dieses Verderben sie trifft. Wie großartig ist doch da der Unterschied ihrer nach oben gerichteten Blicke von dem der Niobe: sie sehen als herrlich aufgeblühte unschuldige Kinder gen Himmel, Niobe aber als schuldige Mutter und Königin! Wie richtig ist das Ueberwiegen des Nackten an den Söhnen, der Gewandung an den Töchtern; wie staunenswerth die Aehnlichkeit der Geschwister untereinander und wiederum mit der Mutter trotz aller individuellen Verschiedenheit; wie unbeschreiblich charakteristisch das Maß von Bewegung und der Wechsel von Stellungen in diesen Momenten hochgradiger Erregung. Man staunt, wie über all diesen todtgeweihten Königskindern noch der Genius der Schönheit schwebt. Welch' ein Rythmus beherrscht die Anordnung der reichen Gruppe: in gleichem Abstand vom Mittelpunkt steht rechts und links ein Paar — der seine sinkende Schwester stützende Bruder, der Pädagog mit dem in seinen Schooß geflüchteten Knaben —; im Mittel- und Höhepunkt aber kehrt dieses Motiv in verstärktem Grade wieder: die Alle überragende Niobe, welche schützend zwischen ihre Knie das jüngste Töchterchen preßt! Wahrscheinlich ist auch sie als rechts und links von Töchtern eingerahmt zu denken, so daß die Repräsentanten des stärkeren Geschlechts mehr an die Enden verwiesen sind. Der Gegensatz in der Einheit: das älteste und das jüngste Gied der Familie in der mittleren Hauptgruppe; die aufrechte Haltung der Niobe im allgemeinen Fliehen und Fallen, der Triumph des seelischen majestätischen Schmerzes der Mutter über die bloße Angst der Kinder, das Dahinsinken in der Blüthe der Jahre auf der Höhe irdischen Glückes: dies alles schafft eine Tragödie in Stein ohne Gleichen. Ein Königsgeschlecht stirbt von den Pfeilen der Götter, nicht aber unter dem Biß

von Schlangen. Niobe wird gestraft an dem, was Anlaß ihrer Sünde war; sie bleibt allein übrig und erkennt zu spät, daß irdische Liebe nie die Ehrfurcht vor der Gottheit überwuchern soll.

Und was liegt nun in der Haltung, in den Zügen der Niobe selbst? Um dies zu erkennen, muß zunächst einer Forderung unbedingt Rechnung getragen werden: man darf nicht die Büste für sich allein zur Grundlage des Urtheils machen, sondern die ganze Gestalt in der Gesammtheit ihrer Bewegung. Die blose Büste macht nur zu leicht den Eindruck einer edlen, flehenden Dulderin; eine solche aber ist die Niobe in diesem Augenblicke durchaus nicht ausschließlich. Im allgemeinen fesselt uns sofort die reife satte Schönheit dieser hoheitsvollen Gestalt. Ihre Züge erreichen nicht die göttliche Schönheit einer Hera oder Aphrodite, sondern halten sich innerhalb der Schranken einer rein menschlichen Frauenschönheit; dennoch ist sie — entsprechend dem Charakter und dem Alter der Niobe — dem Typus der Hera, besonders dem der Farnesischen, sehr verwandt. Wohlthuend berührt insbesondere das schlichtgeordnete, aber verhältnißmäßig noch reiche Haar, der mäßig geöffnete Mund, das streng griechische Profil, welches ein leidenschaftliches Spiel der Gesichtsmuskeln unmöglich macht. Die Lippen aber nähern sich ein wenig dem Wulstigen, die untere Partie des Antlitzes mit dem stark ausgeprägten Unterkinn überwiegt fühlbar das Gewicht der Stirn. Unaussprechlich ausdrucksvoll ist die Gewandung. Nur ein griechischer Meister der klassischen Zeit vermochte es, diese hoheitsvolle Gestalt so durchaus natürlich aus dem umschließenden Kleid herausscheinen zu lassen und im edlen Fluß der Linien die Hoheit dieses Weibes widerzuspiegeln; unvergleichlich aber ist die Meisterschaft, mit welcher er das Erstarren der ganzen Gestalt ahnen läßt trotz ihrer bewegten Haltung. Das Obergewand, welches Niobe mit dem linken Arm vor das Antlitz ziehen will, ist eine Art Hintergrund oder besser Selbsterweiterung der Gestalt, welche im nächsten Augenblicke verbergen

soll, wie Niobe zur Statue entgeistert wird. Dieses Verhüllen des Antlitzes durch das Obergewand ist einer der köstlichsten Züge in der gesammten griechischen Plastik. Zunächst verhüllt die Niobe den Göttern ihr Antlitz: stolz, wie sie gelebt, will sie auch sterben. Sodann aber verschleiert auch die Kunst den Höhepunkt dieser furchtbaren Tragödie, damit die Phantasie denselben nur fasse in schwankenden, blassen Bildern, nicht aber das leibliche Auge ihn greifbar schaue. Aeußerlich hält die Niobe sich noch aufrecht, um ihre königliche Würde zu wahren; gebogenen Knies und vorgebeugten Oberkörpers drückt sie mit dem rechten Arm das jüngste Töchterchen schützend an sich, welches zu ihr sich geflüchtet hat. Innerlich aber erstirbt sie, bevor sie stirbt; sie ist Weib und Mutter noch genug, um dem bereits zuckenden Auge den alsbald hervorbrechenden Thränenstrom zu gestatten, aber sie bleibt selbst im letzten Augenblicke noch die Königin, welche der feindlichen Macht den Höhepunkt ihres Triumphes entzieht. Sie blickt hinauf zu den zürnenden siegreichen Göttern wie ein weiblicher Julian Apostata, welcher der Leto zuruft: Galiläerin, du hast gesiegt! Sie bekümmert sich nicht mehr um ihre Kinder, denn sie sieht ja, wie sie alle rettungslos verloren sind; sie, die im Glück vor Hochmuth erstarrte, wird nun auch im Unglück vor Schmerz bald erstarrt sein. Und was ist es, was den innersten Nerv ihres Empfindens bildet? Nicht Trotz, noch auch völlig willenlose Gleichgültigkeit; der eine paßt nicht zur Größe des Moments, die andere nicht zur Größe der Niobe. Nein! Es ist nur jene Furcht vor der strengen Gerechtigkeit der beleidigten Götter, welche so oft das Herz des Hellenen erfüllte. Ihnen ruft sie im beginnenden Todeskampfe zu: Ihr straft mich wohl nach Verdienst; aber ihr gebraucht doch erbarmungslos eure Macht, weil ihr Mutterliebe nicht kennt und menschliche Schwäche nicht nachzuempfinden, nicht zu verzeihen vermögt! So ist die Niobe die großartigste Elegie in Stein, welche mitten

im Reichthum der herrlichsten Kulturwelt die Kunst von Hellas mit ihrem Herzblut dem Genius Griechenlands geschrieben hat. Sie ist die plastische Verewigung jener Klage, welche erst geheimnißvoll und dann immer lauter dem antiken Menschen qualvoll sich entwand: Nach seiner Gerechtigkeit wird keiner von uns gerettet; wir alle flehen um Gnade, welche durch nichts eingeschränkt ist; aber diese Gnade ist nicht das Attribut, sondern höchstens die Laune der Gottheit und kein vergebendes Erbarmen heiligt ihr starres Recht!

Im Zeitalter der Niobe besaß die Kunst noch die Kraft, sich zu erheben bis zur grandiosen Verkörperung dieses namenlosen Seelenschmerzes; aber in der Zeit des sinkenden Römerreiches vermochte sie auch dies nicht mehr, sondern ihre hoffnungslos verträumende Klage hauchte sie nur noch aus in der Antinousbüste. Jener Jüngling ist das Bild einer tiefen Schwermuth, die Selbstbetäubung einer in sich selbst zerfließenden, traumumflorten Verzichtleistung. Aber mag auch die Niobe himmelhoch über jenem Antinousideal stehen, eines blieb ihr versagt: im Schmerze selbst über den Schmerz noch siegen, auf den Trümmern irdischen Glückes den Bogen des Friedens noch zu wölben von der Erde zum Himmel!

Nachtrag zu Seite 310: Vergl. des Verfassers „Das Weltgericht in der bildenden Kunst“. Heilbronn, Gebr. Henninger. 1885.

Meyer, J. B., Volksbildung und Wissenschaft in Deutschland während der letzten Jahrhunderte. 3. Aufl. (Heft 14.) ... M. 1.—.
Meyer, L., Die römischen Katakomben. (Heft 387/388) ... M. 1.20.
—, Tibur. Eine römische Studie. (Heft 413/414.) ... M. 1.40.
Möller, Ueber das Salz in seiner kulturgeschichtlichen und naturwissenschaftlichen Bedeutung. (Heft 206.) ... M. —.75
Nippold, Aegyptens Stellung in der Religions- und Kulturgeschichte. 2. Aufl. (Heft 82.) ... M. —.60.
Nissen, Pompeji. 2. Auflage. (Heft 37.) ... M. —.75.
Nover, Bedeutung und Nachwirkung germanischer Mythologie. (Heft 354.) M. —.60.
Oppenheimer, Ueber den Einfluß des Klimas auf den Menschen. 2. Aufl. (Heft 30.) ... M. —.75.
Osenbrüggen, Land u. Leute der Urschweiz. 2. Auflage. (Heft 6.) ... M. —.75.
—, Die Schweiz in den Wandlungen der Neuzeit. (Heft 252.) ... M. —.75.
Petersen, Das Zwölfgöttersystem der Griechen und Römer nach seiner Bedeutung, künstlerischen Darstellung und historischen Entwickelung. (Heft 99.) ... M. —.60.
Pfotenhauer, Die Gifte als bezaubernde Macht in der Hand des Laien. (Heft 209.) ... M. 1.—.
Poelchau, Das Bücherwesen im Mittelalter. (Heft 377.) ... M. —.75.
Reinsch, Stellung und Leben der deutschen Frau im Mittelalter. (Heft 399.) ... M. —.75.
v. Rittershain, Die Reichspost der römischen Kaiser. (Heft 339.) .. M. —.60.
Saalfeld, Küche und Keller in Alt-Rom. (Heft 417.) ... M. 1.—.
Schasler, Das Reich der Ironie in kulturgeschichtlicher und ästhetischer Beziehung. (Heft 332/333.) ... M. 1.80.
Schrader, Die älteste Zeittheilung des indogermanischen Volkes. (Heft 296.) M. 1.—.
Stern, Die Sozialisten der Reformationszeit. (Heft 421.) ... M. —.75.
Stricker, Die Amazonen in Sage und Geschichte. 2. Auflage. (Heft 61.) M. —.75.
—, Die Feuerzeuge. (Heft 199.) ... M. —.75.
Virchow, Ueber Hünengräber und Pfahlbauten. (Heft 1.) ... M. —.75.
—, Die Urbevölkerung Europas. (Heft 193.) ... M. 1.—.
Volz, Das rothe Kreuz im weißen Felde. (Heft 47.) ... M. —.60.
v. Waldbrühl, Naturforschung und Hexenglaube. 2. Auflage. (Heft 46.) M. —.75.
Wasmansdorf, Die Trauer um die Todten bei den verschiedenen Völkern. (Heft 457.) ... M. 1.—.
Wernher, Die Armen- und Krankenpflege der geistlichen Ritterorden in früherer Zeit. (Heft 213.) ... M. 1.—.
Winckler, Die deutschen Reichskleinodien. (Heft 154.) ... M. —.75.

65 Hefte, wenn auf einmal bezogen, à 50 ₰, also zu M. 32,50.
Auch 26 Hefte und mehr nach Auswahl, wenn auf einmal bezogen, 50 ₰ pro Heft.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes.

Ueber Kunst, Musik und Verwandtes.*

Adler, Die Weltstädte in der Baukunst. 2. Auflage. (Heft 51.) ... M. —.60
— Der Felsendom und die heilige Grabeskirche zu Jerusalem. Mit zwei Lithographien. (Heft 188.) .... „ 1.20
Blümner, Dilettanten, Kunstliebhaber und Kenner im Alterthum. (Heft 176.) .... „ —.80
— Technische Probleme aus Kunst und Handwerk der Alten. (Heft 278.) .... „ —.75
Bruchmann, Ueber die Darstellung der Frauen in der griechischen Tragödie. (Heft 391.) .... „ —.60
Bucher, Ueber ornamentale Kunst auf der Wiener Weltausstellung. (Heft 203.) .... „ 1.—
Dobbert, Die monumentale Darstellung der Reformation durch Rietschel und Kaulbach. (Heft 74.) .... „ —.60
Doehler, Entstehung und Entwickelung der religiösen Kunst bei den Griechen. (Heft 205.) .... „ 1.—
Furtwängler, Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans. Entwurf einer Geschichte der Genrebildnerei bei den Griechen. Mit 2 Holzschnitten. (Heft 245/246.) .... „ 2.—
Henke, Zeichnen und Sehen. (Heft 115.) .... „ —.75
Kaiser, Kaulbach's Bilderkreis der Weltgeschichte. (Heft 319.) ... „ —.60
Küppers, Apoxyomenos des Lysippos und die griechische Palaestra. Mit 1 lithographirten Tafel. (Heft 191.) .... „ 1.20
Menge, Römische Kunstzustände im Zeitalter des Augustus. (Heft 309.) .... „ 1.—
Meyer, Bruno, Die Beziehungen der Gewerbezeichenschulen zur Kunstindustrie und zur Volksbildung. (Heft 109.) .... „ —.60
Naumann, Deutschlands musikalische Heroen in ihrer Rückwirkung auf die Nation. (Heft 170.) .... „ —.75
— Das goldene Zeitalter der Tonkunst in Venedig. (Heft 248.) .. „ 1.—
Ranke, Anfänge der Kunst. Anthropologische Beiträge zur Geschichte des Ornaments. (Heft 318.) .... „ —.60
Riegel, Ueber Art und Kunst, Kunstwerke zu sehen. (Heft 194.) „ —.60
Schultz, Die Tonkunst nach Ursprung und Umfang ihrer Wirkung. (Heft 422.) .... „ —.80
Spieß, Der Tempel zu Jerusalem während des letzten Jahrhunderts seines Bestandes nach Josephus. Mit einer Tafel. (Heft 358.) „ 1.—
Woltmann, Die deutsche Kunst und die Reformation. Mit zwei Holzschnittne. 2. Auflage. (Heft 31.) .... „ 1.—

22 Hefte, auf einmal bezogen, à 50 ₰ = 11 M.

---

* Aus der **Sammlung gemeinverständlicher und wissenschaftlicher Vorträge**, herausgegeben von **Rud. Virchow** und **Fr. von Holtzendorff**.